

UNIVERSITY OF COPENHAGEN



Une fois ne compte pas - nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera

Boisen, Jørn

Publication date:
2005

Document version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2005). *Une fois ne compte pas - nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*. København: Museum Tusculanum.

JØRN BOISEN

Une fois ne compte pas

Nihilisme et sens dans
L'insoutenable légèreté de l'être
de Milan Kundera



Etudes Romanes 56

[E-book 2006]

JØRN BOISEN

Une fois ne compte pas

Nihilisme et sens dans
L'insoutenable légèreté de l'être
de Milan Kundera

MUSEUM TUSCULANUM PRESS
UNIVERSITY OF COPENHAGEN
2005

Jørn Boisen:

Une fois ne compte pas.

Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera

E-book

© Museum Tusculanum Press 2006

ISBN 87 635 0528 2

ISSN 1901 9092 (online)

Unchanged version in PDF format of the book:

Jørn Boisen:

Une fois ne compte pas.

Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera

© Museum Tusculanum Press et l'auteur 2005

Études Romanes vol. 56

Mise en pages: Nils Soelberg

Imprimé au Danemark par Special-Trykkeriet Viborg a-s

ISBN 87 7289 977 8

ISSN 1395 9670

Publié avec le soutien financier du Conseil de recherche des lettres et sciences humaines du Danemark.

Museum Tusculanum Press
Université de Copenhague
Njalsgade 94
DK-2300 København S
Danemark
www.mtp.dk

Table des matières

Préface	7
I Questions de méthode	13
Le roman à l'époque des paradoxes terminaux	15
<i>Les paradoxes terminaux</i>	<i>15</i>
<i>La dominante de l'œuvre</i>	<i>18</i>
<i>Une attitude nietzschéenne</i>	<i>20</i>
Les paradoxes de la répétition	25
<i>L'ambiguïté de l'éternel retour</i>	<i>25</i>
<i>La répétition comme catégorie existentielle</i>	<i>28</i>
<i>Les deux types de répétition</i>	<i>29</i>
<i>La répétition nietzschéenne</i>	<i>31</i>
<i>La critique de la métaphysique</i>	<i>32</i>
<i>Les anges et les démons</i>	<i>34</i>
<i>Par-delà le nihilisme</i>	<i>37</i>
II Une esthétique par-delà le nihilisme	41
Contre l'oubli de l'être	43
<i>Un conte d'amour et de mort</i>	<i>43</i>
<i>Pensée et composition</i>	<i>46</i>
<i>« Chaque mot est un préjugé »</i>	<i>47</i>
<i>La métaphysique du langage</i>	<i>47</i>
<i>« Le tourbillon de la réduction »</i>	<i>48</i>
<i>Le style comme découverte</i>	<i>51</i>
La composition romanesque	53
<i>Le narrateur</i>	<i>53</i>
<i>La stratégie de Chopin</i>	<i>54</i>
<i>La composition fragmentaire</i>	<i>56</i>
<i>Le tempo</i>	<i>58</i>
<i>La forme et le fond</i>	<i>61</i>
<i>Les formes poétiques de la définition</i>	<i>62</i>
<i>La résurrection de l'Auteur</i>	<i>65</i>
L'appel de la pensée	69
<i>La poursuite des définitions fuyantes</i>	<i>69</i>
<i>Le laboratoire du roman</i>	<i>71</i>
<i>Philosophie et roman</i>	<i>73</i>
<i>Une méditation philosophique</i>	<i>75</i>
La perception esthétique du monde	79
<i>Les lois de la beauté</i>	<i>79</i>
<i>« L'amour peut naître d'une seule métaphore »</i>	<i>82</i>
<i>Les rôles mythologiques</i>	<i>83</i>
<i>L'ambivalence</i>	<i>85</i>
<i>La justification esthétique du monde</i>	<i>88</i>

<i>Les motifs des personnages</i>	89
<i>Les motifs du romancier</i>	91
La répétition	97
<i>La beauté de la répétition</i>	97
<i>Le sens sémantique de la répétition</i>	99
<i>La stratégie de Beethoven</i>	101
III L'univers de <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i>	105
La Légèreté et la pesanteur	107
<i>Nietzsche et Platon</i>	107
<i>Le Don Juan de la connaissance</i>	108
<i>Don Juan et Tristan</i>	110
<i>Légèreté et pesanteur</i>	112
<i>Épilogue</i>	118
L'âme et le corps	121
<i>Une âme unique dans un corps unique</i>	121
<i>Le communisme érotique</i>	125
<i>Le temps de Karénine</i>	127
<i>Les animaux du paradis</i>	132
<i>Le bonheur</i>	137
<i>L'amor fati</i>	138
La fuite du kitsch	139
<i>Le kitsch</i>	141
<i>Pesanteur et légèreté</i>	143
<i>Le couvent de Sabina</i>	145
<i>L'idylle et le kitsch</i>	147
<i>« Les mots incompris »</i>	149
La victime du kitsch	155
<i>L'homme de bonne volonté</i>	155
<i>Le kitsch du progrès</i>	157
<i>« Sécheresse de cœur dissimulée derrière le style débordant des sentiments »</i>	160
L'érotisme	165
<i>Lyrisme et philosophie</i>	165
<i>Fusion et individualisation</i>	166
<i>Extase et bonheur</i>	169
L'ambiguïté	175
<i>La relativité définitive du monde humain</i>	175
<i>Renverser l'échiquier</i>	176
<i>La métaphysique concrète</i>	178
Bibliographie	181

Préface

Pour entrer dans la ronde, on pourrait, en guise d'incipit, commencer par une citation : « Je ne méditerai jamais de la critique littéraire, Car rien n'est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence. Je parle de la critique littéraire en tant que méditation, en tant qu'analyse ; [...] de la critique littéraire qui essaie de saisir la nouveauté d'une œuvre pour l'inscrire dans la mémoire historique » (Les testaments trahis, p. 36). On ne peut pas dire pour autant que Kundera ait rendu la tâche aisée aux critiques. Il est lui-même un redoutable critique littéraire qui parsème ses romans de considérations littéraires et qui, dans ses écrits théoriques, revient longuement sur ses idées et ses principes esthétiques. Le pauvre commentateur, incapable de se libérer d'un tel héritage qui donne le sentiment de n'avoir plus rien à dire, semble souvent condamné à réécrire en moins bien les commentaires de Kundera lui-même, répétant comme répètent les enfants qui se plaisent à imiter, qui apprennent en imitant. Pourtant les commentateurs ne manquent pas. Les livres et les articles sur Kundera ne cessent de se multiplier, les commentaires de s'ajouter aux commentaires. Pourquoi alors ajouter un livre à tous ces livres, tout n'aurait-il pas été dit ? Son œuvre n'a-t-elle pas été « surmontée » ?

Pour justifier cette étude, je n'invoquerai pas la passion que l'on peut avoir pour une œuvre où tout vous importe. L'œuvre de Kundera, bien sûr, ne doit ni ne peut être « surmontée ». Elle est de celles au contraire qui nous montrent comment, sans fin, des livres engendrent des livres. Les tensions internes à l'œuvre, sa richesse même, n'autorisent pas au lecteur et à la critique d'énoncer une thèse qui fermerait le débat, lui couperait la parole et l'enterrerait à jamais.

Pour s'en tenir d'abord, de façon un peu triviale, aux questions qui apparaissent immédiatement, on peut dire que Kundera est le créateur d'un monde qui reflète toute son époque mais qui, explorant les problèmes, n'aboutit qu'à des questions ; un romancier qui allie l'attention portée à une vive sensualité au désir de comprendre ses personnages en de longues digressions théoriques ; un penseur paradoxal qui interroge la philosophie de son temps mais qui en traduit la connaissance en sentiment du dérisoire et de l'échec ; un moraliste, un visionnaire, à la fois cruel et tendre explorateur de la sensibilité contemporaine, qui s'interroge sans cesse sur l'esthétique des formes par rapport aux idées et sur la fonction de la littérature ou sa valeur morale ; un auteur moderniste « antimoderne » dont les romans sont à la fois esthé-

tiquement ambitieux et immédiatement accessibles. Tant de questions et tant de paradoxes inhérents à l'œuvre qui déjà interdisent à son égard toute position de surplomb, mais nous invitent au contraire à correspondre au joyau, au jeu et à la joie de cette œuvre, à l'interprétation, c'est-à-dire à une appropriation esthétique et créatrice.

Cette étude porte avant tout sur L'insoutenable légèreté de l'être, mais pas exclusivement : si l'on considère l'œuvre entière comme l'expression de certaines constantes d'une existence, il n'est jamais trop tard pour que la vie ajoute une touche à un trait déjà en puissance, ni trop tôt pour que l'ébauche soit porteuse de sens. Le rappel des autres livres de Kundera permet souvent d'explicitier l'analyse, de la rendre plus claire. En réalité, on aurait pu prendre n'importe quel roman de Kundera comme point de départ d'une étude de son univers romanesque. « Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde », dit le héros de La Recherche, exprimant ainsi le premier principe de la doctrine critique de Proust. Cette méthode critique est applicable à d'autres artistes, même à un romancier comme Milan Kundera qui ne professe ni l'esthétique ni la métaphysique de Proust. Comme l'auditeur passionné de Vinteuil reconnaît d'œuvre en œuvre des motifs et des thèmes caractéristiques, le lecteur de Kundera décèle des situations et des figures superposables d'un roman à l'autre. Fragments disjoints d'un univers singulier, les personnages-types, les identités de structure sont les signes de son originalité créatrice. C'est toujours la même œuvre sous des figures différentes.

Si mon choix s'est porté sur L'insoutenable légèreté de l'être, c'est parce que ce roman me semble être un des exemples les plus purs de la poétique romanesque de Kundera. Avec Le livre du rire et de l'oubli et L'immortalité, ce roman montre un romancier au sommet de son art. La clarté architectonique à laquelle aspire Kundera y est très apparente avec sa composition en sept parties numérotées qui se répondent de façon complexe, mais perceptible, autour des personnages et des thèmes. De même l'ambition de faire cohabiter philosophie et roman trouve une de ses expressions les plus accomplies dans ce roman.

En outre, L'insoutenable légèreté de l'être, en dépit de ses paradoxes et par-delà les malentendus qu'il a pu provoquer, a dès sa publication en 1984 bénéficié des faveurs du public, celles de la critique comme celles des lecteurs. Il s'est imposé comme une « grande œuvre », une de celles qui témoignent de ce qui gouverne secrètement le cœur d'une époque, qui laissent des traces profondes sur le lecteur et dont les personnages, quelques-unes des figures les plus fortes de la littérature moderne, vous habitent de façon durable. Et derrière tous les questionnements existentiels, il y a également une splendide méditation sur l'érotisme et sur l'amour, tout court, si l'on veut.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, en effet, tout ce qui a pu donner de Kundera l'image d'un joueur cruel qui manipule en toute lucidité ses marionnettes en les abandonnant à leur jeu et en les contemplant avec une ironie détachée (la passion de l'analyse subtile et impitoyable, l'examen sagace et pénétrant des actions et des sentiments, la rigueur mathématique qui enregistre implacablement tous les mouvements de l'âme, l'ironie qui est précisément l'outil de ce travail de fouille) se trouve adouci par la compassion avec les personnages, par l'empathie, par la sagesse désenchantée et mélancolique qui se dégagent de ces pages.

En réalité c'est précisément son mépris absolu de la fiction sentimentale et de l'art de voiler pieusement la vérité qui lui permet de pénétrer au plus secret de la personnalité et de faire vivre les personnages. Sous la cinglante ironie, il y a chez Kundera une conscience profonde de la douloureuse aventure de ses créatures, de même que de temps en temps l'analyse lucide s'interrompt pour faire place à la stupeur émerveillée devant la grâce imprévue de la vie.

Cependant, le succès même du livre, la façon dont ses aphorismes se prêtent à la citation hors contexte, le film qu'on en a tiré, tendent inévitablement à occulter la complexité et la profondeur du propos. Que les médias, qui élaborent des jeux d'ombre toujours nouveaux, s'emparent de l'auteur avec empressement, voilà qui ne surprendra personne. Sa vie est riche et crémeuse, faite d'après une ancienne recette paysanne dans laquelle n'entrent que des bons produits naturels : repentir d'un communisme juvénile, persécution politique, une première consécration littéraire, mise au ban, émigration, exil, puis consécration mondiale. Chacun prétend connaître la différence entre la vie et l'œuvre, mais en réalité les perceptions varient beaucoup : souvent le romancier disparaît derrière l'image du dissident.

Il est beaucoup plus étonnant en revanche que, d'une manière générale, on ne s'étonne pas davantage devant les romans de Kundera. Car enfin, s'il y a quelque chose qui à notre époque ne va pas de soi, c'est quand même cette pensée et cette esthétique aussi intempestivement présentes qu'insolitement inactuelles. À force de se familiariser, au fil des articles, des comptes rendus et des commentaires, avec les romans de Kundera, on court le risque de ne plus percevoir ce qui, en eux, est profondément dépayçant. Or ce ne peut être que dans l'épreuve du dépaysement que se révèle à nous le pays. Comment peut-on espérer gagner la demeure si l'on prend comme allant de soi une parole qui est proprement inouïe ?

Tout en sachant que le roman n'a pas livré, ne livrera pas son dernier mot, comme il en va chez les créateurs les plus doués, la présente étude se veut une lecture d'ensemble de *L'insoutenable légèreté de l'être*. Plus spécifiquement j'espère dégager les relations entre certaines propositions nietzschéennes et le roman de Kundera, à la fois son esthétique et sa vérité complexe telle qu'elle ressort de la juxtaposition contrapuntique des différentes lignes du récit et des divers thèmes philosophiques mis en jeu.

De quoi s'agit-il alors ? De Kundera ? De Nietzsche ? Ou de Nietzsche dans Kundera ? S'agit-il d'une comparaison qui pourrait se faire en deux temps : identité d'abord et ensuite différence ? Mais à vrai dire, la comparaison (qui peut toujours prendre n'importe quel auteur pour cible) est un exercice passablement lassant et peut-être pas très riche en nouveaux horizons. Ce qui m'a finalement retenu dans ce sujet c'est cet étrange jeu de miroir entre Nietzsche et Kundera. Disons que la philosophie de Nietzsche sert ici comme un instrument de dépaysement. Situer le roman de Kundera dans l'optique de Nietzsche revient à nous défamiliariser avec lui d'abord, puis à le redécouvrir dans toute sa complexité, sa profondeur et son irréductible originalité.

L'architecture de cette étude comporte trois grandes parties. La première, « Questions de méthode », essaie de définir les questions fondamentales sur lesquelles est fondée l'œuvre de Kundera en général aussi bien que L'insoutenable légèreté de l'être en particulier. Après avoir défini le questionnement essentiel de l'œuvre, sa dominante, elle propose une discussion approfondie de la relation entre la vision platonicienne et la vision nietzschéenne de l'existence, point de départ indispensable pour mettre en lumière la spécificité et l'originalité de L'insoutenable légèreté de l'être, et pour en saisir la portée, existentielle, philosophique, esthétique.

Dans la deuxième partie, « Une esthétique par-delà le nihilisme », je dirige l'attention vers l'esthétique de Kundera, ses présupposés, ses principes et ses mises en pratique. Après avoir esquissé les différentes intrigues du roman dans une présentation liminaire, cette partie tente de saisir les significations à travers les formes, en définissant les traits saillants de son écriture, en dégageant les ordonnances et les présentations révélatrices, en décelant dans l'écriture ces figures qui signalent l'opération simultanée d'une expérience et d'une mise en œuvre.

La création romanesque chez Kundera est un projet existentiel. Réalisation personnelle, elle est en même temps un effort constant pour mettre en lumière les différents aspects de l'existence humaine. Une étude qui se limiterait à considérer le seul aspect formel passerait à côté de l'essentiel. C'est pourquoi la troisième partie, « L'univers de L'insoutenable légèreté de l'être », propose d'abord une exploration plus en profondeur de l'univers romanesque à travers une analyse des thèmes existentiels et philosophiques qui sont associés à chacun des quatre personnages principaux du roman. Cette démarche est adoptée par simple souci de clarté. Dans tout cela il faut considérer l'association entre personnage et thème uniquement comme un principe d'organisation secondaire et non un carcan qui empêcherait la mise en relation des différentes intrigues, l'enchevêtrement des thèmes. Cette partie se termine par une analyse des thèmes qui traversent le roman verticalement, c'est-à-dire qui ne sont pas liés à un personnage déterminé. Continuant sur la lancée des analyses précédentes par son souci de comprendre les intentions fondamen-

tales du roman, cette partie essaie également de tirer les conclusions de cette méditation sur L'insoutenable légèreté de l'être.

Inutile de dire que ce livre, tant sa forme que son contenu, reste tributaire à la fois de Nietzsche et de Kundera. « Nous ne faisons que nous entre-gloser », disait Montaigne, et déjà La Bruyère prétendait que « tout est dit et nous venons trop tard ». C'est avec toute une époque experte en reprises que j'ai répété Nietzsche et Kundera, et Kundera reprenant Nietzsche, en laissant se constituer ce texte qui est comme un tissu de voix entendues, interprétées, assimilées, digérées. Mais peut-être à force de reprendre et de répéter, la répétition ne finira-t-elle pas enfin par faire apparaître du nouveau, par cerner ce qui dans l'œuvre de Kundera est proprement inouï pour « l'inscrire dans la mémoire historique », répondant ainsi au défi lancé à la critique littéraire dans Les testaments trahis ?

Première partie

QUESTIONS DE MÉTHODE

Le roman à l'époque des paradoxes terminaux

Les paradoxes terminaux

Dans les premières pages de son essai *L'art du roman*, Milan Kundera définit la période dans laquelle nous vivons comme celle des paradoxes terminaux. Le premier des ces paradoxes concerne la raison cartésienne. À l'aube des Temps modernes, Descartes, sur la lancée de Bacon, qui opposait la *scientia activa* aux spéculations stériles, et de Galilée, qui entendait déjà la nature lui parler en « langue mathématique », annonce aux hommes qu'ils sont sur le point de devenir « comme maîtres et possesseurs de la nature » (*Discours de la Méthode*, VI). À l'époque des paradoxes terminaux, la technique a largement dépassé toutes les espérances de Descartes qui n'en demandait peut-être pas tant :

Pendant l'époque des Temps modernes, la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge. Mais au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeur communément admis qui pourra lui faire obstacle. (*L'art du roman*, p. 25)

Certes, pour les esprits bien trempés, cet événement marquerait l'abolition des anciens dogmes, donc l'émancipation de l'homme, qui recouvre l'exercice de ses vertus créatrices si longtemps aliénées en Dieu, si ce n'était le fait que l'homme lui-même, au cours du processus, s'est transformé du « maître et possesseur de la nature » en « une simple chose ».

L'essor des sciences propulsa l'homme dans les tunnels des disciplines spécialisées. Plus il avançait dans son savoir, plus il perdait des yeux et l'ensemble du monde et soi-même, sombrant ainsi dans ce que Heidegger, disciple de Husserl, appelait, d'une formule belle et presque magique, « l'oubli de l'être ».

Élevé jadis par Descartes en « maître et possesseur de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celle de la technique, de la politique de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son « monde de la vie » (*die Lebenswelt*) n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance. (*L'art du roman*, p. 18)

« Les hommes ont fait l'essai des valeurs cartésiennes », disait Saint-Exupéry, qui ajoutait : « Hors les sciences de la nature, ça ne leur a guère réussi » (*Lettre au général X*). À partir de la passion de connaître, l'homme, ayant perdu tous ses repères, se trouve donc irrémédiablement enfermé dans un processus qui le rend étranger à sa propre expérience.

L'essor des sciences va de pair avec celui de l'individu, qui se définit fièrement par sa différence d'avec la société et par sa différence d'avec autrui et qui voit dans le monde social un lieu où des volontés libres se croisent, s'accordent ou s'opposent. Mais par des voies mystérieuses cette montée de l'individu a conduit à l'indifférenciation et l'uniformisation de la vie sociale. À partir de la volonté d'affirmer son individualité, l'homme se trouve donc face à un monde qui ne laisse plus de place pour l'individu, qui réduit son individualité à un modèle standard.

Entre l'idéal d'une souveraineté individuelle et l'expérience incessante de la dépendance l'écart se creuse et le sentiment d'un désaccord entre les promesses de la culture moderne et l'expérience de chacun ne cesse de grandir. Ce qui a été promis, c'est l'autonomie de l'individu. Mais ce qui est éprouvé tous les jours, c'est à bien des égards l'inverse. Jamais les membres d'une société n'ont été, en fait, si dépendants les uns des autres. Comme l'a dit Durkheim, la solidarité est devenue « organique », paradoxalement, alors qu'elle n'était que « mécanique » dans ces sociétés traditionnelles dont les membres n'avaient pas l'idée qu'ils étaient des individus.

L'Histoire elle-même se termine par un paradoxe : l'unité depuis longtemps rêvée de l'humanité s'est accomplie. Mais cette unité s'est faite non pas dans la paix et la prospérité mais grâce à deux guerres mondiales. Et l'unification de l'histoire mondiale n'est pas la réalisation heureuse d'une utopie ; elle signifie que le monde se referme autour de nous :

... l'adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus nous font ressembler les uns aux autres. (*L'art du roman*, pp. 43-44)

À partir de l'ambition de façonner et ainsi donner un sens à l'Histoire, l'homme découvre tout d'un coup qu'il est un jouet impuissant face aux forces supra-humaines auxquelles il n'est plus possible d'échapper.

L'époque des paradoxes terminaux est donc profondément ambiguë : elle a vu la réalisation des ambitions et des volontés de l'homme, mais en les transformant méchamment en leur propre caricature au cours du processus ; elle est « dégradation et progrès à la fois et, comme tout ce qui

est humain, contient le germe de la fin dans sa naissance » (*L'art du roman*, p. 18).

L'essence de la modernité, et le problème fondamental qui se profile derrière les différents paradoxes terminaux dont parle Kundera, est bien celui du nihilisme. Kundera n'évoque pas lui-même ce terme ; en revanche il ne cesse de proclamer son allégeance aux philosophes qui voient dans le nihilisme le problème essentiel des temps modernes : Nietzsche, évidemment, qui est le premier à pousser le cri d'alarme, et dont la proclamation : « Dieu est mort » traduit la soudaine prise de conscience que la foi chrétienne a perdu son fondement et que tout notre système de valeurs s'en trouve déséquilibré ; Husserl dont les célèbres conférences sur « la crise de l'humanité européenne » et l'inquiétude du démantèlement de la rationalité sont encore une réflexion sur le nihilisme ; Heidegger, dont la philosophie rouvre les chemins oubliés du questionnement de l'être et du sens de l'être, est également hanté par le nihilisme avec ses thèmes privilégiés : l'oubli de l'être, l'angoisse devant le néant, la difficile et précaire conquête de l'authenticité.

Le nihilisme est également le problème fondamental de la tradition romanesque à laquelle se réfère Kundera : la pléiade de romanciers centre-européens (Franz Kafka, Witold Gombrowicz, Jaroslav Hasek, Robert Musil, Hermann Broch,) qui selon Kundera inaugure précisément la période des paradoxes terminaux. On a souvent fait observer que l'Europe centrale a ressenti avec une intensité toute particulière la crise de la civilisation européenne et la dissolution des anciennes valeurs. Les raisons de cette sensibilité culturelle plus marquée sont évidentes : d'un côté l'instable mélange des peuples, qui rendait impossibles tant une solide unité spirituelle qu'un langage sûr, et de l'autre la décadence, plus accentuée que dans le reste de l'Europe. Avec la guerre de 14-18, en effet, ce monde a disparu dans un fracas retentissant, entraînant dans sa ruine toutes les certitudes spirituelles acquises. Nouveau-nés et survivants à la fois, les intellectuels centre-européens ne pouvaient plus trouver leur point d'appui dans la vieille *humanitas*. D'où la mise en scène chez Musil et Broch de toute la gamme des ivresses frelatées, des agitations furieuses, des surenchères morales provoquées par l'irruption du nihilisme.

Si ce regard posé sur les Temps modernes est sévère, il ne saurait cependant se réduire à une simple condamnation, car parallèlement à ce processus Kundera voit un autre processus qui est en marche : « S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantès un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié » (*L'art du roman*, p. 19). En présentant le modernisme de Broch, Kundera exprime des positions qui en réalité sont les siennes : le scepticisme devant toute croyance eschatologique en l'Histoire ; la conviction que les possibilités de

la forme romanesque sont loin d'être épuisées ; l'idée qu'à une époque d'excessive spécialisation « le roman est une des dernières positions où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble » (*L'art du roman*, p. 89) ; l'attachement à l'esprit de la continuité selon lequel chaque roman entre en dialogue avec ses prédécesseurs et continue la même exploration de l'être à laquelle a participé tous les grands romanciers depuis Cervantès. Kundera considère le roman comme le fidèle compagnon de l'homme dès le début des Temps modernes, son outil indispensable pour tenir « le monde de la vie » sous un éclairage perpétuel. Même à l'époque des paradoxes son rôle ne se réduit pas à celui d'un médecin penché au chevet de la modernité. Le roman doit continuer à scruter la vie concrète de l'homme pour découvrir « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence » (*L'art du roman*, p. 20). Voilà la raison d'être et la mission du roman.

Dans l'optique de Kundera, l'histoire des Temps modernes se présente donc comme deux cheminements parallèles mais en sens inverse : celui de l'Histoire, des sciences, des médias, de la vie sociale, qui de réduction en réduction conduit vers l'oubli de l'être ; celui du roman qui, de découverte en découverte, tente de mettre en lumière de nouvelles potentialités de l'existence humaine et de redécouvrir ce qui a été enfoui. Il y a chez Kundera à la fois la confiance en la valeur et la mission du roman et la conscience mélancolique que l'Histoire s'achève dans des circonstances profondément hostiles à l'évolution du roman.

La dominante de l'œuvre

L'œuvre de Kundera n'est pas de celles qui se laissent prendre au vol. Elle exige plutôt l'excavation, l'incessante reprise ou ce que Nietzsche nommait la « rumination ». Elle met en jeu une somme considérable d'idées, de thèmes et de motifs. Pour éviter l'écueil de la dispersion et de la confusion et pour saisir l'unité et la spécificité de l'œuvre, nous avons besoin d'un outil en mesure de décrire comment les différents romans et les différents moyens mis en œuvre surgissent des interrogations fondamentales. La notion de *dominante* utilisée par les formalistes russes et rendue célèbre par un article de Roman Jakobson, trouve ici son application :

La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. [...] L'œuvre poétique [est un] système structuré, ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé de procédés artistiques. L'évolution poétique est dès lors un changement dans cette hiérarchie. [...] L'image de l'histoire littéraire [...] se modifie considérablement ; elle devient incomparablement plus riche, et en même temps plus unifiée, plus synthé-

tique et plus ordonnée, que les *membra disjecta* de la critique littéraire antérieure. (Jakobson, 1935, pp. 77-83)

Malgré l'affirmation du caractère unifié, synthétique et ordonné de l'histoire littéraire, la notion de dominante est en fait multiple. Jakobson lui-même n'applique pas seulement le concept à la structure des textes individuels, à un certain modèle d'écriture, mais aussi à l'analyse du genre poétique, à la littérature en général et à l'histoire culturelle. Il peut donc y avoir plusieurs dominantes et différentes dominantes selon le centre d'intérêt que l'on choisit pour l'analyse. *L'insoutenable légèreté de l'être* est en tant qu'œuvre unique dominé par un principe de composition choisi par Kundera ; en tant que document sur une période déterminée le roman est orienté par l'expérience personnelle du romancier, comme interrogation existentielle il porte la marque de l'inspiration nietzschéenne de Kundera, etc.

Cela dit, il est possible de voir les avantages du concept. La liste des domaines possibles pour l'analyse est un catalogue plus ou moins hétérogène de certains traits saillants du roman (ses *membra disjecta*). Ce type de catalogue peut bien montrer les points nodaux de l'univers romanesque, mais il n'explique pas nécessairement pourquoi les traits sont organisés de cette manière, il ne nous éclaire pas sur le système qui sous-tend le catalogue. Définir la dominante revient en fait à cerner ce système. Alors si l'on interroge *L'insoutenable légèreté de l'être* pour mettre en évidence le dénominateur commun de l'ensemble des traits (tout en se souvenant qu'un autre type d'enquête donnerait une autre dominante), quelle serait alors la dominante, qui « gouverne, détermine et transforme les autres éléments » ?

En utilisant une formulation très générale, on peut dire que Kundera aborde le problème fondamental qui concerne la recherche du sens et d'une identité de la personne dans le monde des paradoxes terminaux, un monde qui avance dans le vide sans aucun maître, qui est sans cesse menacé par le nihilisme, où rien n'a d'importance, rien n'est vrai et où aucune valeur n'a de sens ; le monde de l'insoutenable légèreté de l'être où l'homme « maître et possesseur de la nature », après avoir réussi des miracles dans les sciences et la technique, « se rend subitement compte qu'il ne possède rien et n'est maître ni de la nature (elle se retire, peu à peu, de la planète) ni de l'Histoire (elle lui a échappé) ni de soi-même (il est guidé par les forces irrationnelles de son âme) » (*L'art du roman*, p. 60).

Cette exploration comporte une dimension critique et une dimension créatrice. D'une part, l'œuvre est marquée en profondeur par la volonté de mettre en lumière « le monde de la vie » oublié par la philosophie et les sciences, réduit à une caricature par les médias, voilé par le kitsch ou faussé par le langage même ; c'est la dimension critique de l'œuvre, la

révélation des illusions qui est au cœur de toute évidence, l'erreur qui anime toute interprétation qui se veut ou se croit unique, ou toute révélation qui se prétend ultime.

D'autre part, l'œuvre n'est pas simplement le dévoilement des fausses évidences, les romans de Kundera retracent l'aventure de l'individu voulant donner un sens – le sens de sa propre âme humaine – à un monde qui lui échappe et qui l'écrase. Quelle que soit la distance qui sépare *La plaisanterie* de *L'ignorance*, *Risibles amours* de *L'identité*, ces romans relèvent de la même interrogation fondamentale : comment saisir une expérience qui semble par essence insaisissable, qui se dérobe constamment sous nos yeux, comment donner une signification à une existence où toute vérité sur l'homme a la forme d'une question, comment faire rayonner l'être du sens quand toutes les structures sociales visent l'oubli de l'être ?

Une attitude nietzschéenne

Cette tension entre le sens et le nihilisme, entre un instinct de vie et un instinct de mort, apparaît plus clairement à la lumière de concepts définis par la philosophie de Nietzsche. Celui-ci est depuis un siècle le penseur chéri de ceux qui méditent sur l'écriture. Ses textes ont trouvé parmi écrivains et romanciers une résonance peut-être unique dans l'histoire de la philosophie. Nietzsche est en quelque sorte l'écrivain des écrivains. On sait que Kundera reconnaît et même proclame son allégeance à la philosophie de Nietzsche. Non certes que cela soit bien clair, il s'en faut : la lecture du mythe de l'éternel retour qui ouvre *L'insoutenable légèreté de l'être* n'indique pas nécessairement une fidélité exagérée à l'esprit ni à la méthode de Nietzsche. Toujours est-il que l'influence¹ de Nietzsche sur Kundera ne fait guère de doute, au moins comme thématique et comme idéologie privilégiées (si l'on peut parler d'idéologie dans le cas de Nietzsche), et l'image précisément que l'on peut apercevoir de la philosophie de Nietzsche dans *L'insoutenable légèreté de l'être* reflète assez fidèlement l'espèce de séduction et de fascination que cette pensée exerce sur Kundera.

¹ Je préfère ici parler d'influence au lieu d'utiliser le terme d'intertextualité censé rendre obsolète le vocabulaire et les instruments critiques de la vieille critique des sources. Ou bien il y a des traces dans un texte d'un texte précédent ou bien il n'y en a pas. Parler d'intertextualité dans les cas où il est impossible de décider si un texte précédent est important pour un texte ou non me paraît relativement peu intéressant. De toute façon : dans la relation entre Nietzsche et Kundera, on peut bel et bien parler d'influence dans la mesure où Kundera, dans le domaine qui lui est propre, reprend et continue la réflexion de Nietzsche.

L'exploration romanesque de Kundera se fait dans une très large mesure à la faveur des concepts élaborés par Nietzsche². Il ne s'agit pas seulement d'une reprise occasionnelle de certains thèmes ou l'étude de tel ou tel trait caractéristique, comme les passages consacrés à l'esthétique nietzschéenne dans *Les testaments trahis*, mais d'une affinité profonde, une même sensibilité, une même attitude, une même façon d'affronter le monde. Critiquer les évidences qui tapissent le monde et attiser par la création l'étonnement devant l'irréductible énigme qu'il recèle – les exigences que la philosophie de Nietzsche s'attache à radicaliser – se retrouve comme le fondement même de l'œuvre romanesque de Kundera.

L'inspiration de la philosophie de Nietzsche traverse l'œuvre de Kundera d'un bout à l'autre. Les choix esthétiques de Kundera, sa conception du langage artistique et de la composition romanesque sont directement fondés sur des principes nietzschéens (bien qu'ils restent également tributaires des grands romanciers de l'Europe centrale, Kafka, Broch et Musil – eux-mêmes tributaires de Nietzsche – et de la grande tradition romanesque tout court) : le style aphoristique et elliptique, le mélange des genres, la composition très souple des romans, leur découpage en brefs chapitres autonomes organisés en parties autour d'un thème réfracté du thème principal, n'en sont que les exemples les plus évidents.

Pour ce qui est de la dimension critique, Kundera met en application la méthode généalogique de Nietzsche, qui consiste à détecter, sous les arguments rationnels, les articles de croyance ou « valeurs », puis, en deçà des valeurs, toutes les misérables inhibitions et petitesse de l'homme qui sont à leur origine. Kundera reprend ainsi des thèmes nietzschéens caractéristiques comme la contestation de la conception de la vérité ; la critique du sujet comme moi autonome, comme conscience souveraine ; la mise en évidence de l'instabilité de l'identité ; la relativité des systèmes de valeur, systèmes quasiment arbitraires et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions, nos goûts esthétiques avec autant de force que la Vérité même. Sur ce point précis, Kundera n'est assurément pas le seul à subir l'influence de la pensée de Nietzsche. À partir des années soixante, celle-ci a marqué en profondeur toute une génération de philosophes (dont Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida pour ne mentionner que les plus importants). Or tandis que les philosophes peinent à trouver de nouveaux principes pour remplacer les prémisses défectueuses, Kundera, en véritable romancier,

² Nietzsche ne détient évidemment pas l'exclusivité : les thèmes de la pensée de Heidegger (pour ne mentionner que lui) sont également une source majeure d'inspiration.

tente de se dégager de l'abstraction pour examiner ce que deviennent les propositions nietzschéennes dans le monde concret de la vie.

La fidélité à Nietzsche devient encore plus manifeste quand on regarde le cercle de thèmes de *L'insoutenable légèreté de l'être*, tant ceux qui y sont abordés directement (l'éternel retour, légèreté et pesanteur, le corps et l'âme, l'érotisme, l'amour, le kitsch, le progrès, l'idylle, l'identité, la beauté, le hasard, l'ambiguïté) que ceux qui se profilent derrière, moins manifestes mais incontestablement présents (les chimères idéalistes comme consolation de l'impuissance à maîtriser les contradictions et la douleur inhérentes à la réalité véritable, le règne universel d'une morale idéaliste kitsch, la prépondérance des impératifs grégaires, la falsification hypocrite de l'expérience personnelle, la calomnie du corps et, au bout du compte, l'enlaidissement nihiliste du monde).

Sous la profusion des thèmes se dessine une série d'oppositions qui en réalité se laisse réduire à une seule : le moi en harmonie avec le Tout et l'individu qui se rend conforme à ses semblables, l'ivresse de l'union avec la vie et l'asservissement d'une existence qui se range sous l'Universel, la richesse des singularités et la pauvreté des cas identiques, l'individu qui veut rester lui-même et, en même temps, se fondre en l'autre.

L'œuvre se présente en fait comme une exploration potentiellement infinie de l'opposition entre deux modalités antinomiques, la tension entre deux façons de comprendre le monde, la relation dialectique entre deux possibilités d'échapper au nihilisme et de donner un sens à l'expérience individuelle. D'un côté une vision transcendante de type platonicien qui poursuit la généralisation de l'expérience concrète vers un universel stable. De l'autre, la critique radicale de Nietzsche de cette même métaphysique, une critique qui conduit vers la diversification des apparences, des interprétations, des perspectives, bref vers une différenciation infinie. À l'origine de la spécificité et l'originalité de Kundera, de sa technique romanesque, de chacun de ses thèmes comme de sa conception de l'« être-dans-le-monde », il y a le questionnement incessant de cette opposition dont les termes ne sont séparés que par l'oubli de l'essentiel. Entre ces deux systèmes la tension est continue et le match toujours nul.

On trouve au cœur même de l'œuvre de Kundera l'ambiguïté profonde qui caractérise la philosophie de Nietzsche. D'une part, démystifier et, à cette fin, montrer, démonter, expliquer, révéler, et d'autre part mais indissociablement, rendre sensible à une absence de fondement, à une incompréhensibilité foncière du monde, à l'abîme sur lequel repose toute évaluation. Ce qui revient à dire : mettre au jour mais en laissant venir la nuit. Éclairer mais en créant une déchirure qui laisse entrevoir d'insondables ténèbres. Telle est la double voie que ne cesse de suivre Kundera.

En définissant la dominante de l'œuvre, je ne prétends pas avoir mis la main sur un noyau de vérité ou une nappe de sens primordial d'où tout se

découvrirait. La dominante constitue une sorte de filet qui nous permet de trier l'œuvre de Kundera, de rejeter, de mettre de côté. Or on peut définir un filet de deux façons, en fonction du point de vue. Normalement, on dira que c'est un instrument avec des mailles qui permet de prendre du poisson. Mais on peut aussi inverser l'image et définir un filet comme un ensemble de trous liés par du fil. Force est de reconnaître qu'il y a beaucoup de choses que le filet n'attrape pas, beaucoup de trous entourés de fil. Cette constatation n'est cependant pas trop embarrassante, car toute recherche implique une certaine nonchalance aux détails non pertinents à la question du moment. L'important est de ne pas se tromper de question. C'est ma conviction que la dominante, telle que je viens de le définir sommairement ici, est l'élément focal qui garantit la cohésion de l'œuvre, l'idée fondamentale qui explique la sélection et la structure des traits particuliers et qui permet de comprendre ses intentions fondamentales.

Les paradoxes de la répétition

L'ambiguïté de l'éternel retour

L'insoutenable légèreté de l'être commence par une réflexion sur la notion nietzschéenne de l'éternel retour. Nietzsche parle pour la première fois de sa pensée du Retour à la fin de la première édition du *Gai savoir*, en 1882, mais ce n'est que dans la seconde édition que le texte en question forme le 341^e aphorisme, l'avant-dernier du quatrième livre :

Le poids le plus lourd. Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta plus solitaire solitude et te dise : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, il te faudra la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession – cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » – Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable où tu aurais pu lui répondre : « Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines ! » Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre, te broyant peut-être : la question posée à propos de tout, et de chaque chose : « Voudrais-tu ceci encore une fois et d'innombrables fois ? » pèserait comme le poids le plus lourd sur ton agir ! Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même, et la vie, pour *ne désirer plus rien* que cette dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle sanction ?

Face à ces questions, le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être* esquisse d'abord la signification négative du mythe, c'est-à-dire les implications de l'idée que rien ne revient.

Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance, et fût-elle atroce, belle, splendide, cette atrocité, cette beauté, cette splendeur ne signifient rien. (*L'insoutenable*, p. 13)

Donc une vie qui ne revient pas ne pèse rien. Sans l'éternel retour, nos vies ne signifient pas plus qu'« une guerre entre deux royaumes africains du XIV^e siècle, qui n'a rien changé à la face du monde, bien que trois cent mille Noirs y aient trouvé la mort dans d'indescriptibles supplices » (p. 13). Le choix de cet exemple rend déjà le raisonnement profondément ambigu : un monde sans éternel retour nous permet d'être indifférents face à la souffrance d'autrui ; l'éternel retour en revanche donnerait plus de poids à cette souffrance, nous forçant à la prendre au sérieux et nous incitant peut-être même à essayer de la rendre moins insupportable. Mais en même temps l'éternel retour signifie que cette guerre horrible se répètera telle quelle un nombre incalculable des fois.

Si un Européen peut considérer comme légère une guerre africaine du XIV^e siècle, qu'en est-il de la Révolution française, l'événement le plus *lourd* de l'histoire européenne ?

Si la Révolution française devait éternellement se répéter, l'historiographie française serait moins fière de Robespierre. Mais comme elle parle d'une chose qui ne reviendra pas, les années sanglantes ne sont plus que des mots, des théories, des discussions, elles sont plus légères qu'un duvet, elles ne font pas peur. Il y a une infinie différence entre un Robespierre qui n'est apparu qu'une seule fois dans l'histoire et un Robespierre qui reviendrait éternellement couper la tête aux Français. (*L'insoutenable*, pp. 13-14)

L'inexistence du retour comporte en effet une part de soulagement : puisqu'une vie sans retour n'a pas suffisamment de poids et de substance pour être prise vraiment au sérieux, pour être considérée comme vraie, rien ne nous empêche de l'oublier et de passer outre.

L'optique du mythe de l'éternel retour est cependant si fondamentalement étrangère à la nôtre qu'il nous est difficile de l'accepter comme une explication plausible du monde : « l'idée de l'éternel retour désigne une perspective où les choses ne nous semblent pas telles que nous les connaissons : elles nous apparaissent sans la circonstance atténuante de leur fugacité » (*L'insoutenable*, p. 14).

Cependant nous sommes encore une fois confrontés à l'ambiguïté, parce que la fugacité rend également impossible tout jugement moral : « Peut-on condamner ce qui est éphémère ? » demande le narrateur. Non, ce n'est pas possible, car la fugacité des choses nous renvoie à notre propre fugacité : « les nuages orangés du couchant éclairent toute chose du charme de la nostalgie ; même la guillotine » (p. 14)

Le fait de ne pas croire à l'éternel retour nous délivre donc de la terreur de l'histoire, non pas en lui accordant une quelconque signification transhistorique, mais au contraire en lui ôtant toute signification. Certes, cela nous est d'un grand secours, mais le risque encouru est loin d'être négligeable.

Il n'y a pas longtemps, je me suis surpris dans une sensation incroyable : en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos ; elles me rappelaient le temps de mon enfance ; je l'ai vécu pendant la guerre ; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans des camps de concentration nazis ; mais qu'était leur mort auprès de cette photographie d'Hitler qui me rappelait un temps révolu de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas ? (*L'insoutenable*, p. 14)

Tout, même la pire des horreurs, même les camps de concentration, peut être vu à la lumière réconciliante de la nostalgie. Dans cette perspective, les distinctions justes et nécessaires s'égalisent, tout se vaut (l'enfance et Hitler, la vie et la mort) et c'est une véritable hémorragie du sens qui en résulte.

Le narrateur conclut donc le premier chapitre en affirmant que « cette réconciliation avec Hitler trahit la profonde perversion morale inhérente à un monde fondé essentiellement sur l'inexistence du retour, car dans ce monde-là tout est d'avance pardonné et tout y est donc cyniquement permis » (*L'insoutenable*, p. 14).

Mais le narrateur prend aussitôt le contre-pied de cette condamnation apparente. En effet, si la responsabilité est problématique dans un monde sans éternel retour, elle est en revanche insoutenablement présente dans un monde où tout revient :

Si chaque seconde de notre vie doit se répéter un nombre infini de fois, nous sommes cloués à l'éternité comme Jésus-Christ à la croix. Cette idée est atroce. Dans le monde de l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité. C'est ce qui faisait dire à Nietzsche que l'idée de l'éternel retour est le plus lourd fardeau. (*L'insoutenable*, p. 15)

Le monde sans retour est trop léger, c'est-à-dire moralement irresponsable. Dans le monde de l'éternel retour, par contre, la responsabilité devient « insoutenablement lourde » puisque chacune de nos actions est alourdie par la perspective d'une infinie répétition.

Mais la pesanteur peut également être désirable :

Le plus lourd fardeau nous écrase, nous fait ployer sous lui, nous presse contre le sol. Mais dans la poésie amoureuse de tous les siècles, la femme désire recevoir le fardeau du corps mâle. Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie. (*L'insoutenable*, p. 15)

Dans cette nouvelle perspective, la légèreté devient symétriquement indésirable : « L'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi

libres qu'insignifiants » (*L'insoutenable*, p. 15). La pesanteur et la légèreté sont à la fois et tour à tour désirables et indésirables. On pourrait formuler cette opposition en d'autres termes : faut-il vivre sa vie comme s'il y avait un retour ou comme s'il n'y avait pas de retour. Que choisir ? Parménide, nous informe le narrateur, choisit la légèreté, mais plus loin nous apprenons que Beethoven faisait le choix contraire.

En réalité, nous n'avons pas le choix : si la vie se répète, nous ne pouvons pas choisir la légèreté ; si la vie ne se répète pas, nous ne pouvons pas choisir la pesanteur. Évidemment Kundera ne vise pas à promouvoir un aspect au détriment de l'autre. Cette introduction conduite de main de maître répond à deux intentions. D'abord, il s'agit de déstabiliser, de rendre suspects, voire impossibles, les oppositions binaires, notre outil favori pour appréhender le monde.

Mais il y a plus important : il s'agit de définir des concepts propres à mettre en lumière l'existence humaine. « Il y a bien des années que je pense à Tomas, dit le narrateur. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois » (*L'insoutenable*, p. 17).

La répétition comme catégorie existentielle

Si l'on veut étudier la métaphysique concrète de l'homme, la répétition est un thème difficile à éviter. Car la vie a toujours un caractère répétitif plus ou moins voilé par le temps linéaire de la grande Histoire. L'homme est livré au pouvoir de la répétition, à son pouvoir de mort, à son pouvoir de vie. Ce n'est pas un hasard si le symbole du cercle semble avoir partout joué le rôle d'un support de méditation pour les rapports de l'être et de la réalité. Ainsi les grandes oppositions catégoriales liées à l'espace et au temps, ont été mises en ordre sur des schèmes circulaires (rose des vents, calendriers, zodiaque, horloge, etc.).

Dans un passage de *L'Immortalité*, le narrateur réfléchit justement sur le sens de l'horoscope comme métaphore de la vie : la configuration des planètes à votre naissance, les thèmes de votre vie, sans cesse parcourue par les neuf aiguilles des astres :

Telle est bien la vie : elle ne ressemble pas au roman picaresque où le héros, d'un chapitre à l'autre, est surpris par des événements toujours nouveaux, sans nul dénominateur commun ; elle ressemble à la composition que les musiciens appellent *thème avec variations*. [...] L'astrologie, paraît-il, nous enseigne le fatalisme : tu n'échapperas pas à ton destin ! Selon moi, l'astrologie (entendez bien, l'astrologie comme métaphore de la vie) dit quelque chose de plus subtil : tu n'échapperas pas au *thème de ta vie* ! Cela veut dire, par exemple, qu'il serait chimérique de prétendre fonder au milieu de votre vie une « vie nouvelle », sans rapport avec la précédente, en repartant de zéro, comme on dit. Votre vie sera toujours construite avec les mêmes matériaux, les mêmes briques, les mêmes problèmes, et ce que vous pourriez prendre

d'abord pour une « vie nouvelle » apparaîtra bientôt comme une simple variation du déjà vécu. (*L'immortalité*, pp. 326-28)

Le cercle (horloge ou horoscope), forme pleine, statique, parfaitement fermée sur soi est ainsi une métaphore de la finitude et des répétitions inhérentes à l'existence humaine. Mais comment faut-il comprendre cette répétition ? Est-ce une consolation ou une punition ? Quelle signification a-t-elle ? Une chose gagne-t-elle ou perd-elle à être répétée ?

Les deux types de répétition

Selon le mot de Kierkegaard, le monde n'aurait jamais existé si Dieu lui-même n'avait pas voulu la répétition (Kierkegaard, p. 67). Mais vouloir la répétition, n'est-ce pas aussi vouloir la mort ? En effet la variation, telle que l'on le voit chez Kundera, dévoile qu'il existe une relation dialectique entre deux types antinomiques de répétition. Dans *Fiction and Repetition*, une étude de la répétition chez une série d'écrivains anglais, J. Hillis Miller les appelle la répétition *platonicienne* et la répétition *nietzschéenne*. On pourrait également les appeler répétition archaïque et répétition moderne.

La répétition platonicienne « ... is grounded in a solid archetypal model which is untouched by the effects of repetition » (Hillis Miller, p. 6). Dans cette acception, la stabilité et l'identité se trouvent renforcées par la répétition. Selon Mircea Éliade, c'est ainsi que l'homme archaïque comprenait la répétition : d'un côté, les actes n'acquièrent une certaine réalité que parce qu'ils sont la répétition de gestes paradigmatiques, de l'autre côté le modèle mythique est constamment réactualisé par les répétitions quotidiennes.

Dans le détail de son comportement conscient, le « primitif », l'homme archaïque ne connaît pas d'acte qui n'ait été posé et vécu antérieurement par un autre, un autre qui n'était pas un homme. Ce qu'il fait a déjà été fait. Sa vie est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres.

Cette répétition consciente de gestes paradigmatiques déterminés trahit une ontologie originale. Le produit de la Nature, l'objet façonné par l'industrie de l'homme ne trouvent leur réalité, leur identité que dans la mesure de leur participation à une réalité transcendante. Le geste n'obtient de sens, de réalité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale. (Éliade, p. 16)

Dans cette conception, le temps (à l'image de l'année et des astres) décrit un mouvement circulaire, parfait, immuable, sans commencement ni fin. L'Histoire n'a pas de valeur en soi et les nouveautés sont considérées soit comme insignifiants, soit comme des infractions, des péchés. On y trouve donc une volonté d'abolir le temps et l'espace de l'Histoire et de redécouvrir les territoires de l'idéal, en réitérant indéfiniment l'instant primordial par des rites dont l'efficacité assure un présent intemporel, sauvé du temps linéaire et de l'espace profane. La répétition platonicienne renvoie

ainsi à la catégorie de l'idéal, et la présuppose. C'est en effet à ce niveau que sont déterminés le contenu et la forme du procès répétitif. La répétition travaille à faire reconnaître un ordre donné dont elle est la réflexion : la répétition est la rétrospection ou la confirmation du modèle primordial.

Cette conception, qui est le propre de l'homme archaïque, préhistorique, n'a cependant pas disparu totalement de l'horizon de l'homme moderne, qui a découvert simultanément la liberté personnelle et le temps linéaire. En économie politique, par exemple, nous assistons à la réhabilitation des notions de cycle, de fluctuation, d'oscillation périodique. Et même si l'homme moderne se définit comme un être historique, la vie quotidienne de chacun d'entre nous se situe au croisement des deux modalités de la répétition ; le cyclique, dominant dans la nature, et le linéaire, dominant dans les processus rationnels. L'existence implique d'un côté des cycles (les nuits et les jours, les saisons et les récoltes, l'activité et le repos, la faim et sa satisfaction, le désir et son assouvissement, la vie et la mort) et de l'autre des gestes répétitifs, ceux du travail, ceux de la consommation.

Malgré la valorisation moderne du temps linéaire et du changement, la répétition n'est pas forcément vécue comme un mal. *Bis repetita placent*, la répétition des choses plaît, dit le proverbe latin. Quand elles sont bonnes sans doute, pourrait-on ajouter. Déjà Aristote avait montré que la joie de la reconnaissance constitue le fondement de la jouissance artistique. Le bien-être également suppose une certaine régularité. Se sentir bien, c'est n'être point déconcerté, pouvoir se fier, être en quelque sorte ancré. Le changement correspond à une hausse de tension qui a toujours un caractère de déplaisir. L'alternance régulière des choses extérieures est fondatrice du bien-être dans la mesure où elle ordonne la variété du réel et la rend supportable.

Et le bonheur lui-même ne suppose-t-il pas une certaine constance ? Situé hors du temps linéaire, c'est le but sans but (en tout cas sans autre but que lui-même). La répétition voulue est la marque du bonheur et de la satisfaction. Hélas, rares sont ceux qui s'installent dans le bonheur d'une répétition tranquille et sans heurts. Choissant indéfiniment une chose en vue d'une autre, nous ne connaissons ni contentement ni repos, et cette poursuite indéfinie du plaisir et du changement nous éloigne sans cesse du bonheur.

Platon, dans *Le Banquet*, affirme que le désir est manque : on ne désire que ce qu'on n'a pas, alors qu'on ne désire plus ce qu'on a. L'existence de l'homme oscille entre la souffrance du manque et l'indifférence de la possession. C'est pourquoi la répétition et la présence continue du même deviennent source d'ennui pour l'homme moderne qui s'est détaché de l'horizon des archétypes. Le quotidien impose sa monotonie. Cet ennui qui met en évidence l'autre aspect de la répétition, le changement, la régression et la dégradation.

La répétition nietzschéenne

À la différence de la répétition platonicienne, la répétition nietzschéenne, selon Miller « posits a world based on difference » (Miller, p. 6). Comme exemple de cette conception de la répétition, Miller cite le fameux aphorisme de Karl Marx. En voyant Napoléon III, Marx disait qu'il arrive que les mêmes événements se produisent deux fois dans l'histoire : la première ils ont une portée historique réelle, la deuxième ils n'en sont que l'évocation caricaturale, l'avatar grotesque, vivant d'une référence légendaire.¹ Cette modalité de la répétition, qui met l'accent sur l'écart entre l'original et la répétition, révèle l'instabilité de la vérité et de ce qui constitue l'essence de l'identité. L'Éternel Retour de Nietzsche qualifie des existences dont chacune est identique aux autres et pourtant totalement unique. Dans l'optique nietzschéenne, la répétition conjugue ainsi le même et l'autre, la reprise et la surprise, en faisant revenir l'identique dans la différence. Face au destin qui se complait à répéter, on découvre comme Pierre Ménard, qui dans le conte de Borges repense, réinvente et réécrit quelques chapitres du *Quichotte*, que la répétition la plus rigoureusement fidèle est aussi celle qui cache la plus grande différence.

Cette forme de répétition a le pouvoir redoutable d'affecter son modèle de sorte que la différence et le changement prennent le pas sur l'identité et la stabilité. À la place de la domination du modèle, nous avons un effondrement généralisé où s'effacent ordre et hiérarchie. Pour Nietzsche cependant il s'agit d'assumer et de revendiquer cette différenciation et cette multiplicité comme une chance qui libère de la tyrannie de l'identique et de l'esprit de pesanteur.

Selon Miller, les deux types de répétition sont toujours présents et toujours en opposition l'une à l'autre. La répétition nietzschéenne est liée à la répétition platonicienne puisque le fondement même de la répétition est l'identité stable de l'idéal platonicien, l'invariant au cœur des variations. Pourtant elle ne cesse de subvertir et de bousculer le modèle sur lequel elle est fondée. La répétition est ainsi un processus complexe parce qu'elle tient ensemble, d'un même mouvement, l'identité et l'altérité de ses éléments, le même et l'autre, et parce qu'elle les comprend l'un par l'autre. La tension entre les deux types de répétition renvoie en réalité à deux façons de comprendre le monde, à deux modalités de l'être. Dans la modernité, l'aspect nietzschéen de la répétition tend cependant à masquer, à écraser l'aspect platonicien. C'est que l'idée de changement, dans le système de références propre à la civilisation occidentale qui légitime le temps comme dimension de l'humanité, est chargée de significations tandis que celle de permanence en est totalement dépouillée.

La critique de la métaphysique

C'est à la faveur de sa conception de la répétition que Nietzsche formule la critique radicale de la métaphysique platonicienne qui est au cœur même de sa philosophie. Kundera reprend les thèmes de cette critique dans son exploration de l'existence à l'époque des paradoxes terminaux. Sensible à l'écart entre la norme et le fait, entre l'idéal et l'expérience individuelle, il décèle les prémisses de la conception platonicienne du monde derrière des phénomènes comme l'amour romantique, le sentimentalisme, le désir d'idylle, le kitsch, le communisme et les convictions politiques en général. Mais, de l'autre côté, il en va de lui comme de tout critique nietzschéen : si l'on cesse de s'agripper à la Vérité, à toute certitude et à toute conviction, on tombe dans le vide. La lucidité même nous fait tomber dans les paradoxes, les cercles vicieux et les régressions à l'infini : voilà aussi l'insoutenable légèreté de l'être. Puisque la critique nietzschéenne de la métaphysique contient déjà en germe les paradoxes inhérents aux romans de Kundera, il convient de consacrer quelques pages à la présentation des plus grandes lignes de cette critique.

Pour Nietzsche, l'ontologie traditionnelle est fondamentalement une *méta-physique* dans la mesure où elle s'efforce de fixer les prédicats qui doivent appartenir à l'*être* identifié à l'Idéal ou au Bien. Derrière le monde physique, il y a un « arrière-monde » absolu, bien gardé de la contamination du sensible. Pour « être » pleinement, il faut dépasser la réalité sensible vers un autre monde identifié à l'Idéal. L'« être » ainsi déterminé est *substance*. On construit l'arrière-monde idéal en projetant au-delà de la réalité sensible l'idée de la substance.

Cette conception de l'« être » est également caractérisée par l'idée de la transcendance : l'« être » transcendant est la Réalité stable, identique à soi, permanente, éternelle, qui ignore donc le changement, la dégradation, le dépérissement, la lutte, tout ce qui, dans le monde des humains, suscite l'angoisse.

Cette métaphysique réside donc dans une détermination de la vérité : est vrai ce qui reste constamment un et identique à soi et se montre sans se différencier ni se diversifier. En revanche, ce qui ne cesse de se différencier, de changer, qui ne se réduit à aucune identification stable n'est qu'une apparence et, par conséquent, n'est pas vraiment. La transcendance est en outre solidaire d'un clivage, par quoi la métaphysique disjoint le bien et le mal, le beau et le laid, le vrai et le faux.

Or Nietzsche ne cesse de dénoncer cette pensée qui suppose une *séparation* du sensible et du non-sensible, et qui rattache à cette opposition une distinction entre les apparences et la vérité, entre la fiction et la réalité. Il n'admet pas non plus la séparation entre ce qui est de l'ordre de la substance, ce qui demeure un et identique à soi, et ce qui est de l'ordre du hasard, du diversifié, de ce qui ne cesse de changer.

Quel est le sens de cette mise en question de la séparation du sensible et du non-sensible, de l'apparence et de la réalité, de la différence et de l'identité, du faux et du vrai ?

Selon la structure platonicienne de la métaphysique, seule l'idée est vraie car seule elle reste constamment une et identique à soi. Et tout le monde sensible existe à un niveau plus faible dans la mesure où il ne cesse de différer de lui-même, de se diversifier en apparences multiples. Telle est, selon Nietzsche, la séparation opérée par la métaphysique : d'un côté l'un qui est purement et simplement un, de l'autre une multiplicité qui n'a aucune unité intrinsèque. L'unité stable et identifiable est à un bout, le vide à l'autre bout, et une multiplicité se trouve entre les deux extrémités. La vérité réduite à l'identité et à l'unité est une vérité qui se donne dans une évidence originaire. Or selon Nietzsche cette évidence est une illusion, puisqu'elle suppose nécessairement l'acte de séparation de l'identité et de la différence. En outre elle cache cette action de séparer et d'identifier qu'elle suppose. Cette séparation est profondément réductrice : elle constitue une amputation dans la mesure où elle rejette tout ce qui relève du multiple, de la mobilité, de la variation. Elle nie la vie elle-même – puisque la vie est caractérisée précisément par la diversification et la différenciation – et ne retient qu'une illusion. Or, selon Nietzsche, cette réalité – que l'on s'acharne à disqualifier en la taxant de simple apparence – est la seule qui existe. Il faut donc conclure que la métaphysique n'est qu'une fabulation autour du néant.

De plus elle n'est pas seulement la source d'une illusion mais aussi l'origine d'une soumission : est vrai ce qui se soumet à la vérité-identité. La réalité multiple est changeante doit se soumettre au logos, l'action à des principes normatifs donnés. La vie est ainsi subordonnée à une illusion dont on fait un absolu.

Nietzsche conteste également l'interprétation platonicienne de la vérité. Selon lui, le vrai ne réside pas dans l'identité (ni dans celle d'une idée, ni dans celle d'une apparence sensible) mais dans une infinie diversification. Rien ne se montre vraiment si ce n'est en se diversifiant en perspectives multiples et irréductibles les unes aux autres. L'idée la plus simple reste voilée, car elle ne se donne que sous des manifestations sensibles diverses qui échappent à l'unification. Aucune sensation, ni aucune idée n'est simple ; chaque sensation, chaque idée, enferme un mystère. Nos sensations et nos idées nous parlent et nous échappent ; il est impossible de séparer les sensations de l'intelligence que nous en avons, de même qu'il est impossible de séparer les idées des perceptions sensibles par lesquelles nous les saisissons. La vérité ne réside pas dans l'identité, mais au contraire dans une infinie différenciation, dans la diversification des apparences, des interprétations, des perspectives.

Ce n'est cependant pas le sensible séparé qui, pour Nietzsche, peut être une manifestation de la vérité, mais le sensible d'avant la séparation. Et ce n'est pas l'intelligible comme tel qui est une illusion (ni l'identité, ni l'unité, ni la vérité) mais l'intelligible séparé du sensible. Mais comment faut-il comprendre un sensible et un intelligible avant leur séparation ? Comment faut-il comprendre une identité qui n'est pas figée ? Comment faut-il comprendre une union originelle de l'un et du multiple ?

À la place du monde des apparences conçu par Platon comme monde de la multiplicité sans unité interne, Nietzsche instaure la vérité comme différenciation de l'identité. Il abolit l'identification réductrice pour instaurer l'identité non figée.

Puisque la vérité est au cœur des apparences, celles-ci ne sombrent pas dans la nuit du non-être mais renvoient les unes aux autres, ouvrent les unes sur les autres, sans jamais converger vers une apparence ultime qui serait la seule manifestation de la vérité. En affirmant que la vie elle-même n'est rien d'autre que des apparences irréductibles les unes aux autres, qui, néanmoins, renvoient sans fin à d'autres apparences, Nietzsche prétend ainsi avoir aboli le monde des apparences du platonisme où celles-ci sont comme des ombres qui s'évanouissent dans la confusion.

Il ne suffit cependant pas d'abolir la séparation pour laisser advenir l'apparence sensible d'avant la séparation. Pour revenir vers l'originel – vers le monde d'avant la séparation –, il faut une création : la vérité (comme différenciation) est indissociable de l'art (comme création) car c'est seulement dans l'avènement du nouveau que l'identité peut s'imposer comme différenciation. La philosophie reste liée à la vérité comme identification réductrice si sa mise en question n'est pas en elle-même traversée par une force créatrice. La philosophie comme critique de la métaphysique se renie si elle n'arrive pas à pas un art de retourner le langage contre lui-même, c'est-à-dire à se subvertir lui-même en laissant émerger des identités en éclats, en forgeant des concepts qui échappent à la logique du concept.

Les anges et les démons

L'opposition entre la métaphysique platonicienne et la philosophie de Nietzsche nous offre un moyen pour déterminer la structure thématique et symbolique de l'univers romanesque de Kundera. Elle a trouvé une de ses expressions les plus directes et les plus saisissantes dans *Le livre du rire et de l'oubli*, sous la forme de l'opposition entre le « le règne des anges » et le « règne du démon », métaphores qui désignent deux attitudes fondamentales face à l'existence et qui, chacune dans ses conséquences extrêmes, sont liées au totalitarisme et au nihilisme.

Pour Jan, le personnage principal de « La frontière », la septième partie du livre, le rire manifeste la conscience aiguë de l'aspect nihiliste de la

répétition. Au bout de la répétition il y a le rire, signe de la rupture de l'équilibre.³ Le rire soulève la question de l'absurdité du monde et de l'entendement humain, pour lequel il n'est pas possible d'entrevoir une adéquation véritable entre les pensées et les actes. « Les choses soudain privées de leur sens supposé, de la place qui leur est assignée dans l'ordre prétendu des choses (un marxiste formé à Moscou croit aux horoscopes), provoquent chez nous le rire. À l'origine, le rire est donc du domaine du diable » (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 101).

Si le diable refuse au monde divin un sens rationnel, les anges sont présentés comme les partisans « non pas du bien mais de la création divine » (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 101). Pour répondre à l'attaque du diable contre l'ordre de Dieu, pour affirmer le règne du sens, ils ont singé leur adversaire, imitant les signes extérieurs du rire mais en lui donnant un sens opposé : « Tandis que le rire du diable désignait l'absurdité des choses, l'ange voulait au contraire se réjouir que tout fût ici-bas bien ordonné, sagement conçu, bon et plein de sens » (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 102). Le rire des anges est un rire au-delà de la plaisanterie, c'est un rire sérieux qui exprime l'accord avec l'être. Le rire est donc comme le concept de la répétition, un même mot désignant deux attitudes absolument opposées.

Les anges et leur rire sérieux sont reliés au communisme à travers un troisième symbole, celui même qui sert à désigner la répétition : le cercle ou la ronde. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, il y a celle que dansent les trois archanges, le professeur Mme Raphaël et ses deux étudiantes idiotes Gabrielle et Michèle, une répétition de celle que dansaient Kundera et d'autres étudiants après la victoire des communistes à Prague en 1948. Cette même ronde joyeuse et innocente est encore répétée devant les corps pendus de Milada Horakova, députée du parti socialiste, et de Zavis Kalandra, surréaliste tchèque, une ronde qui, comme la fumée provoquée par l'incinération des deux victimes de l'État, monte dans le ciel de Prague comme une heureuse augure. En posant le pouvoir totalitaire comme une expression politique du règne des anges, elle met en évidence les aspects inquiétants de la répétition platonicienne, le règne absolu du même, un monde d'où la contingence est bannie :

Je le souligne : l'idylle et pour tous, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et

³ Bergson disait que « les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition. C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanisme fonctionnant derrière le vivant » (Bergson, 1991, p. 26).

l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière. Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce. (*Le livre du rire et de l'oubli*, pp. 21-22)

Dans la sixième partie, « Les anges », Kundera propose une allégorie du monde exagérément platonicien du communisme à travers la description de « L'île aux enfants » : effacement de la mémoire, abolition de l'individu, intimité communautaire, glorification de l'enfance. Le communisme est une tentative à l'échelle mondiale pour imposer l'idéal platonicien sur la diversité du monde réel, une volonté idyllique qui promet la fin des conflits par la transformation du monde en un cercle unanime, sans dissidence et sans division.

Tout un réseau de motifs lie donc la répétition platonicienne aux anges et au communisme : la ronde, expression de l'innocence et du lyrisme ; le rire de l'accord avec l'être ; l'oubli parce que l'Histoire est abolie dans l'idylle de l'Âge d'or final. Qui veut faire l'ange fait la bête, disait Pascal. Le communisme n'est pas un régime politique criminel : c'est une immense blague ontologique aux dépens de l'humanité : leurrés par la voix de l'utopie, les hommes se précipitent vers l'entrée du paradis, seulement pour découvrir, en entendant les portes claquer derrière eux, qu'ils sont en enfer.

La vision de la ronde qui monte dans le ciel de Prague reflète l'aveuglement des camarades, leur empressement à clamer leur innocence, mais également la nostalgie et la solitude du narrateur, exclu à jamais du sentiment de sécurité euphorique que procure la ronde parce qu'il a dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire. La position du narrateur apparaît ici clairement : c'est celle de l'ange déchu, de celui qui a été exclu de la ronde mais qui en éprouve toujours la nostalgie. Le narrateur voit bien ce qu'il y a à la fois de grandiose et de profondément humain dans la volonté idyllique, mais il doit constater que ce grand rêve conduit à une impasse parce qu'il ignore (ou fait semblant d'ignorer) l'existence de l'élément subversif : la répétition nietzschéenne. C'est pourquoi le narrateur nous met en garde contre le règne des anges :

La domination du monde, comme on le sait, anges et démons se la partagent. Pourtant, le bien du monde n'implique pas que les anges aient l'avantage sur les démons (comme je le croyais quand j'étais enfant), mais que les pouvoirs des uns et des autres soient à peu près en équilibre. S'il y a dans le monde trop de sens incontestable (le pouvoir des anges), l'homme succombe sous son poids. Si le monde perd tout son sens (le règne des démons), on ne peut pas vivre non plus. (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 101)

On sait que le cercle constitue comme une sorte de double face, de Janus morphologique. Il est ce qu'il se donne à voir – le cercle du Même. Mais il est tout autant ce qui n'apparaît pas : un vide, un abîme cachant en soi un chemin invisible – le cercle de l'Autre. Voilà l'ambiguïté du cercle de la répétition platonicienne.

Par-delà le nihilisme

En ce qui concerne plus spécifiquement le réseau de thèmes de *L'insoutenable légèreté de l'être*, ce n'est pas seulement l'Éternel Retour du Même mais surtout la lecture qu'en propose Heidegger qui me paraît capitale. Dans ses lectures sur Nietzsche, Heidegger affirme :

La pensée de l'Éternel Retour du Même *n'existe qu'en tant que* cette pensée qui réduit le nihilisme. La réduction doit nous faire passer de l'autre côté d'un abîme étroit en apparence ; car cet abîme sépare ce qui, d'un côté comme de l'autre, se ressemble au point de paraître le même. D'un côté il est dit : toutes choses ne sont rien, toutes sont indifférentes, toutes se valent, en sorte que rien n'en vaille la peine : *tout revient au même*. De l'autre côté il est dit : toutes choses reviennent, toutes dépendent de chaque instant, toutes dépendent de toutes : *tout revient au même*.

L'abîme le plus étroit qui soit, le pont apparent de la parole : *tout est indifférent* cache cette simple différence : toutes choses se valent, *tout est indifférent*, et aucune chose n'en vaut une autre : *rien n'est indifférent*, rien ne revient au même. (Heidegger, 1971, p. 345) ⁴

La doctrine de l'éternel retour est, selon Heidegger, la tentative de Nietzsche pour maîtriser l'expérience de l'apesanteur existentielle en cherchant un nouveau centre de gravité. « L'insoutenable légèreté de l'être » est le nihilisme, compris non pas comme l'absence de valeurs et de sens, mais comme leur affaiblissement indéfini. Les sens anciens subsistent mais ils sont frappés d'asthénie, d'insuffisance, d'irréalité. Dans le nihilisme, rien ne vaut plus ou tout se vaut, tout s'égale, tout est égal, équivalent, sans force. Tout est dépassé, usé, affaibli, terni, mourant.

⁴ „Der Gedanke der ewigen Wiederkunft des Gleichen ist nur *als* dieser überwindende Gedanke. Die Überwindung muss über die dem Anschein nach schmale Kluft hinüberführen ; denn sie besteht zwischen solchem, was sich auf eine Weise gleicht, dass es als dasselbe erscheint. Auf der einen Seite steht : alles ist nichts, alles ist gleichgültig, so dass sich nichts lohnt : *alles ist gleich*. Auf der anderen Seite steht : alles kehrt wieder, es kommt auf jeden Augenblick an, es kommt auf alles an : *alles ist gleich*. Die kleinste Kluft, die Scheinbrücke des Wortes *alles ist gleich* verbirgt das schlechthin Verschiedene : *alles ist gleichgültig* und : *nichts ist gleichgültig*.« Heidegger, 1961, pp. 445-46.

Pour sortir d'un crépuscule des valeurs potentiellement interminable, Nietzsche ne voyait d'autre issue que leur totale refondation. Il fallait « philosopher à coups de marteaux », briser les idoles, fracasser les vieilles valeurs métaphysiques, bafouer les plaisirs moroses de la société de consommation. Le marteau que Nietzsche confiait aux mains du philosophe de l'avenir, c'était précisément la doctrine de l'Éternel Retour.

Il est évident que l'idée de l'éternel retour, telle qu'elle est présentée dans *Le gai savoir* n'est pas conçue comme une représentation du monde, mais plutôt comme une sorte de test psychologique. Mais ce n'est pas un test neutre. C'est plutôt une fiction destinée à empêcher définitivement toute évasion vers l'au-delà (comment s'imaginer l'au-delà meilleur, si l'au-delà c'est l'identique) qui nous dirige dans une direction bien spécifique : dire « oui » à la vie après ce défi suprême représente la « dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle sanction ». Dans *Zarathoustra* (VI, i, pp. 195-98) Nietzsche nous montre l'homme qui confronte l'éternel retour à une porte nommée « le Moment » où les chemins infinis du passé et du futur se rencontrent. Il s'agit en d'autres termes de rendre l'immanent transcendant en adhérant pleinement au moment présent entre passé et futur.

Le test de l'éternel retour est éminemment sélectif, puisqu'il pousse les faibles au suicide, en enseignant que tout se répète. Il faut vouloir chaque acte aussi intensément que s'il était destiné, non pas à être vite remplacé par un autre, mais à demeurer éternellement. Seule une vie qui, à chaque instant, adhère d'un élan dionysiaque au monde réel peut gagner sa justification et transmuter le nihilisme en jubilation créatrice. Plus de tergiversations, de dérobades, de fuites vers les arrière-mondes, de dualisme moral. Le néant du nihilisme est exorcisé par la ferveur d'une vérocité qui réconcilie passion de la connaissance et passion esthétique.

Les thèses de Heidegger ne sont peut-être pas tout à fait fidèles aux idées de Nietzsche, mais elles ont le mérite de fixer l'attention sur l'énigme ontologique du nihilisme moderne, dont chacun subit la formidable menace, et de souligner l'actualité des interprétations nietzschéennes. La tentative de Heidegger pour lier la question de l'éternel retour du même à la quête du sens dans sa lecture de Nietzsche est cruciale pour comprendre l'enjeu de *L'insoutenable légèreté de l'être*. L'existence des personnages vacille en fait entre deux modes concrets fondamentaux.

Chaque personnage se trouve face à une existence dans l'inauthenticité, une existence qui se conforme à un idéal, à une vérité ou à un modèle de type platonicien. C'est une existence sur le mode du « on », soucieuse seulement, pour se distraire de ses vraies possibilités, de ce qu'« on » dit, de ce qu'« on » pense, de ce qu'« on » fait (et de ce qu'« on » ne fait pas !), de ce qu'« on » sent. Chaque existence débute dans l'inauthenticité et, le plus souvent, y demeure. Mais nous voyons précisément les personnages

principaux tenter de conquérir l'authenticité, conquête forcément précaire et constamment remise en question. Cette existence sur le mode de l'authenticité consiste à exister selon ses possibilités propres et irréductibles. Celles-ci débouchent toutes sur l'acceptation lucide de l'*être-pour-la-mort* (selon l'expression de Heidegger) qui en constitue la mesure ultime et décisive. L'angoisse assure le passage, obstinément fui par la plupart, de l'un à l'autre mode. L'angoisse est toujours angoisse devant le néant. Elle est aussi le pressentiment et l'appréhension que tout ce qui est pourrait ne pas être, et ne sera bientôt plus. Elle est la conscience que tout va sombrer dans la nullité, mais, du même coup, elle nous ouvre à la saisie de l'être.

Ce qui donne sa dynamique et sa richesse au roman n'est pas seulement la brillante mise en scène des paradoxes de l'amour et du libertinage, mais surtout l'opposition fondamentale qui les sous-tend, celle précisément de l'authenticité et de l'inauthenticité, du sens et du nihilisme. C'est elle qui assure le lien entre les autres thèmes (légèreté et pesanteur, corps et âme, le kitsch, la mémoire, l'identité, la liberté, l'érotisme et l'amour) et leur assigne une place dans l'architecture et la structure signifiante du roman. Si chaque personnage du roman se lance, chacun à sa manière, dans une exploration des énigmes de la sexualité et de l'amour, c'est précisément pour s'affirmer comme individu authentique, trouver la signification de leur vie, pour franchir l'abîme entre le nihilisme et le sens.

Deuxième partie

UNE ESTHÉTIQUE PAR-DELÀ LE NIHILISME

Contre l'oubli de l'être

Un conte d'amour et de mort

« Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? » Ce début du *Tristan* de Bédier doit passer pour le type idéal de la première phrase d'un roman, car évidemment rien au monde ne saurait nous plaire davantage. Comme le remarque Denis de Rougemont, l'accord entre l'amour et la mort semble bien être celui « qui émeuve en nous les résonances les plus profondes » (Rougemont, p. 15), ce qu'atteste le succès prodigieux du genre romanesque à travers les siècles.

Malgré l'importance de la sexualité et de l'érotisme dans son œuvre, *L'insoutenable légèreté de l'être* est le premier véritable roman d'amour de Kundera. L'action répond à toutes les exigences de la vraisemblance : les décors sont repérables, les personnages bien identifiés de sorte que le roman paraît nettement plus serré et plus facile à suivre que les romans précédents, malgré le morcellement de l'histoire des personnages, les interventions fréquentes du narrateur dans la narration pour commenter, rapprocher deux temps, réfléchir sur des thèmes philosophiques.

L'action du roman s'ordonne autour de deux liaisons amoureuses, celle du neurochirurgien Tomas et de la serveuse Tereza et, en contrepoint, celle de la peintre Sabina et de l'universitaire suisse Franz. Le point de vue est varié de sorte que les relations amoureuses et les enjeux philosophiques sont systématiquement considérés sous différents éclairages. Des sept parties du roman, la perspective de Tomas domine la première et la cinquième (toutes deux intitulées « La légèreté et la pesanteur ») ; celle de Tereza domine la deuxième et la quatrième parties (intitulées « l'âme et le corps ») ainsi que la septième partie (« Le sourire de Karénine »), alors que Sabina et Franz occupent le devant de la scène dans la troisième (« Les mots incompris ») et la sixième partie (« La grande marche »).

Tomas, le personnage principal du roman, est un libertin accompli. Séduire, pour lui, ne signifie pas provoquer une émotion amoureuse indélébile. Il a horreur de ce qu'il repère comme répétition, habitude ou devoir. C'est pourquoi il s'est imposé « la règle de trois » pour éviter la monotonie et conjurer le spectre de l'amour : « On peut voir la même femme à des intervalles très rapprochés, mais alors jamais plus de trois fois. Ou bien on peut la fréquenter pendant de longues années, mais à condition seulement de laisser passer au moins trois semaines entre

chaque rendez-vous » (*L'insoutenable*, p. 25). Tomas craint en fait les femmes autant qu'il les désire. La règle de trois est un système de défense bien rodé, qui rend possible une vie érotique extrêmement variée tout en protégeant l'individu contre « l'agressivité de l'amour » (*L'insoutenable*, p. 25).

Or quand Tereza entre inopinément dans sa vie, cette défense est mise en pièces. Dès leur deuxième rencontre, Tereza fait naître chez lui un sentiment irrésistible de compassion, puis d'amour. Quand nous rencontrons Tomas pour la première fois, il est suspendu entre deux options dans un *ou bien ou bien* absolu : la pesanteur (l'amour de Tereza) ou la légèreté (le libertinage). Tout le pousse vers le libertinage (ses goûts, ses convictions, sa raison) et pourtant il est incapable de se libérer d'un sentiment d'amour aussi excessif qu'inexplicable. En regardant pour la première fois Tereza, malade, dormir sur son divan, il s' imagine qu'elle est chez lui depuis de nombreuses années et qu'elle est mourante : « Soudain, il lui parut évident qu'il ne survivrait pas à sa mort. Il s'allongerait à côté d'elle pour mourir avec elle. Mû par cette vision, il enfouit son visage contre le sien dans l'oreiller et resta longtemps ainsi » (*L'insoutenable*, p. 19). Tomas n'arrive ni à tirer au clair ses sentiments (est-ce l'amour, la comédie de l'amour, ou de l'hystérie ?), ni à s'en défaire. Sans abandonner son libertinage, Tomas invite donc Tereza à vivre avec lui et, après deux ans, il l'épouse.

Tereza est le pôle faible de la relation. Elle aime sans réserve et elle réclame exactement ce que Tomas semble incapable de donner, à savoir la répétition et la continuité. Folle d'inquiétude pour l'avenir de leur amour, elle souffre du libertinage de Tomas. La faiblesse de Tereza fait cependant sa force aussi. Lorsqu'elle s'aperçoit que même en Suisse, où ils se sont réfugiés après l'invasion russe de la Tchécoslovaquie en 1968, Tomas ne renonce pas à son libertinage, et qu'il continue à voir Sabina, elle décide de retourner à Prague. Tomas la suit, bien que parfaitement conscient de mettre ainsi sa vie professionnelle en péril.

Coupable d'avoir écrit un article qui met en parallèle Œdipe, qui se crève les yeux après avoir découvert sa faute, et les communistes qui, animés des meilleures intentions, avaient conduit la Bohême à l'asservissement, Tomas doit en effet quitter son poste de neurochirurgien, puis renoncer complètement à exercer sous la pression de la restalinisation de la Tchécoslovaquie. Refusant à plusieurs reprises de signer une rétractation, il devient laveur de vitres alors que Tereza trouve du travail dans un bar. En même temps que leur situation sociale, leur amour se dégrade et, de jour en jour, leur vie en commun devient de plus en plus impossible. Finalement ils décident de quitter Prague pour s'installer dans un village lointain, ce qui, pour Tomas, marque également et irrémédiablement la rupture avec le libertinage. Réintégrant les cycles de la nature, ils trouvent une sorte de bonheur,

pourtant tempéré par la longue agonie de leur chienne Karénine, avant de perdre la vie eux-mêmes dans un accident de voiture.

En contrepoint de cette histoire se trouve la brève liaison amoureuse entre Sabina et Franz où le rapport des forces forme un contraste avec celui du couple premier. Sabina est une des maîtresses attitrées de Tomas et sans doute celle qui le comprend le mieux. Elle aussi a une conception légère de l'existence et de l'amour ; celui-ci lui sert avant tout comme un échappatoire hors de l'univers du devoir et du kitsch, un refuge éphémère contre le monde extérieur. Après l'occupation russe, elle quitte Prague pour s'installer à Genève où elle rencontre Franz, un universitaire brillant. Marqué par le souvenir indélébile de sa mère abandonnée par son père, celui-ci endure les tristes jours d'un mariage auprès d'une épouse désagréable qu'il n'aime plus, mais qu'il ne veut surtout pas blesser. Sous l'impulsion érotique de Sabina, Franz quitte sa femme, seulement pour découvrir qu'elle s'accommode fort bien de son absence et que Sabina a fui sans laisser d'adresse.

Après quelques années passées à Paris, Sabina continue sa fuite, toujours plus à l'Ouest, toujours plus loin de la Bohême. Installée en Californie, où elle rencontre un certain succès, elle rédige un testament où elle stipule que sa dépouille doit être brûlée et ses cendres dispersées pour mourir sous le signe de la légèreté. Franz trouve une autre maîtresse, une jeune étudiante, avec qui il est relativement heureux. Il continue cependant à vivre sous le regard imaginaire de Sabina et c'est ce regard qui l'incite à participer à une marche à la frontière du Cambodge pour imposer l'admission des médecins dans le pays occupé. Profondément désabusé par l'inanité et l'inutilité de la manifestation, Franz se fait agresser dans les rues de Bangkok avant de mourir, muet et paralysé, quelques semaines plus tard dans un hôpital à Genève sous le regard possessif de sa femme. Ce résumé donne une certaine idée du contenu narratif de *L'insoutenable légèreté de l'être*, de l'intérêt que pourraient susciter les différentes intrigues. Mais, d'une part, la récapitulation des événements ne donne aucune indication quant au sens du roman. D'autre part, le résumé ne donne aucune idée sur l'expérience esthétique que constitue la lecture du roman, sur ce que cela veut dire de lire *L'insoutenable légèreté de l'être*. Donc avant de suivre les personnages dans leur exploration de l'être pour cerner le sens du roman, il convient d'analyser en profondeur l'esthétique de Kundera, ses principes et ses mises en pratique, en supposant d'avance que les interrogations existentielles se révèlent autant à travers la mise en forme qu'à travers les intrigues, les situations et les personnages romanesques.

Pensée et composition

On peut aborder la conception kunderienne du langage artistique et de la composition romanesque de deux points de vue. D'une part : qu'est-ce que Kundera entend par langage artistique ? Quelle est pour lui l'essence du langage, sa fonction dans le monde de la vie ? Et d'autre part : quelles relations Kundera entretient-il avec le langage, en tant que romancier ? Comment écrit-il ?

Pour Kundera, le style est indissociable de la pensée. Il l'affirme dans un passage consacré aux principes compositionnels de Nietzsche : « Si la pensée d'un philosophe est à ce point liée à l'organisation formelle de son texte, peut-elle exister en dehors de ce texte ? Peut-on extraire la pensée de Nietzsche de la prose de Nietzsche ? Bien sûr que non. La pensée, l'expression, la composition sont inséparables » (*Les testaments trahis*, p. 202).

Mais, de l'autre côté, il affirme que la signification d'une œuvre n'est pas toujours et par principe indissociable de la composition. C'est le cas si l'on reprend une forme traditionnelle en tant que telle, si l'on considère la composition simplement comme un schéma formel, « une matrice préexistante, prêtée à l'auteur pour qu'il la remplisse de son invention » (*Les testaments trahis*, p. 204). Aux yeux de Kundera, la pensée et le style sont dissociés si l'auteur s'appuie en toute sécurité sur le schéma d'une architecture précise rigoureusement codifiée. Dans ce cas la composition et le style ne signifient plus rien.

En effet, cette obéissance collective au schéma prescrit de la sonate ou de la symphonie a quelque chose de ridicule. Imaginons que tous les grands symphonistes, y compris Haydn et Mozart, Schumann et Brahms, après avoir pleuré dans leur *adagio*, se déguisent, quand arrive le dernier mouvement, en petits écoliers et se précipitent dans la cour de récréation pour y danser, sauter et crier à tue-tête que tout est bien qui finit bien. C'est ce qu'on peut appeler la « bêtise de la musique ». Beethoven a compris que la seule voie pour la dépasser c'est de *rendre la composition radicalement individuelle*. (*Les testaments trahis*, p. 204)

Il est significatif que le schéma formel n'apparaît presque jamais à l'état pur dans la production des grands maîtres de l'histoire de la musique et du roman. On cherchera en vain une fugue d'école chez Bach ou une sonate d'école chez Beethoven. Selon Kundera, il faut défier les formes sclérosées : la composition aussi doit engager l'originalité de l'auteur. Améliorer le style, travailler la composition, c'est améliorer la pensée.

« Chaque mot est un préjugé »⁵

Mais pourquoi, au fond, faut-il perfectionner l'art du style et de la composition ?

Nietzsche affirmait que le langage est spontanément « métaphysique », même au niveau quotidien. Nommer consiste pour les langues à identifier et à assimiler le différent à l'identique. À travers les mots, le langage fait oublier l'expérience individuelle du réel en posant des identités illusoires, de fausses substances.

Le concept réduit la multiplicité à l'unité et confère en même temps à cette unité le caractère d'une identité substantielle, d'une substance platonicienne qui perdure « sous » la variation de ses attributs. En postulant l'identité du non-identique, le langage obéit à une nécessité sociale, la nécessité de communiquer qui exige que l'on convienne d'unités de sens échangeables, homogènes, fixes, bref toujours des cas identiques. Le concept « corps » exige l'effacement des variétés infinies de corps. Le concept d'âme comme principe universel de vie exige l'oubli de l'expérience du souffle vital. Un concept étend à l'ensemble des expériences possibles le résidu symbolique d'une expérience concrète toujours unique. La conceptualisation exige la mort de l'intuition. L'élément affectif de l'expérience doit être oublié pour qu'il y ait concept. Tout langage est grégaire au sens où il refoule les cas singuliers et les ramène à des cas identiques. Il ne communique que du déjà vu, du déjà connu, des contenus banals et superficiels ; il réduit l'expérience sensible toujours particulière à des clichés, à des généralités vides.

Or selon Nietzsche ces cas identiques, les catégories logiques et métaphysiques, ne correspondent à rien de réel, car rien de réel n'est réductible à l'unité et à l'identité. Le langage conceptuel est dérivé du besoin de se défendre contre la multiplicité contradictoire et déconcertante des forces, contre le chaos informulable des pulsions. C'est un système de protection contre l'irruption des différences imprévisibles et subversives. Les catégories logiques, telles que la cause et l'effet, les mises en ordre, les classifications, les lois, les équivalences, obéissent au besoin psychologique et scientifique de sécurité et de prévision, tout comme au besoin social de répétition prévisible et organisée.

La métaphysique du langage

En outre le langage soumet ces pseudo-substances à une législation métaphysique tirée inconsciemment des règles grammaticales qui introduisent des évidences logiques au cœur même de la langue. Pour Kundera,

⁵ Nietzsche, *Humain trop humain* II, « Le voyageur et son ombre » § 55, in *Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998, p. 856.

reprenant une réflexion de Nietzsche, cette soumission est une falsification des faits :

« Je pense ». Nietzsche met en doute cette affirmation dictée par une convention grammaticale exigeant que tout verbe ait un sujet. En fait, dit-il, « une pensée vient quand « elle » veut, de telle sorte que c'est falsifier les faits que de dire que le sujet « je » est la détermination du verbe « pense. » (*Les testaments trahis*, p. 177)

Malgré sa décision de tout mettre en doute, Descartes est resté pris au piège de la superstition des grammairiens, que « je » soit le déterminant du verbe « penser » et que la pensée soit un « attribut » de « je ». La simple fonction du verbe crée l'illusion d'un substrat actionnant le verbe par derrière. Or les choses ne se passent pas ainsi. Dans *Les testaments trahis*, Kundera réfléchit sur l'impératif de Nietzsche de ne pas dénaturer la façon effective dont nos pensées nous sont venues, car une pensée nous vient, selon Nietzsche, « du dehors, d'en haut ou d'en bas, comme des événements ou des coups de foudre à lui destinés » (*Les testaments trahis*, p. 177).

La croyance en la causalité universelle s'avère dérivée d'une simple croyance grammaticale. La grammaire fait croire que le sujet grammatical est la cause substantielle effective de l'action exprimée par le verbe. Ainsi les catégories métaphysiques dérivent non pas du sujet *métaphysique*, mais du sujet *grammatical*. Même le concept d'*être* dérive de cette forme inaperçue de la subjectivité : on suppose que de même que les actes sont déductibles du moi comme cause sous-jacente, la pluralité des phénomènes est soutenue par un substrat unique et simple : l'*être*. Mais il est plus facile de se débarrasser de Dieu que des règles de grammaire ou de la simple position de concepts, qui ne cessent de réintroduire la substance et la cause qui s'érigent à leur tour en substituts de la divinité métaphysique défunte.

« Le tourbillon de la réduction »

Le langage apparaît dans cette perspective comme un faux arrangement de déduction et de dialectique qui est à l'origine de la réduction du monde à la succession causale d'événements d'abord à travers la philosophie et les sciences, puis à travers les mass média :

Peut-être, indirectement un grand dialogue s'est-il engagé ici entre le roman et la philosophie. Le rationalisme du XVIII^e siècle repose sur la phrase fameuse de Leibniz : *nihil est sine ratione*. Rien de ce qui est n'est sans raison. La science stimulée par cette conviction examine avec acharnement le *pourquoi* de toutes choses en sorte que tout ce qui est paraît explicable, donc calculable. L'homme qui veut que sa vie ait un sens renonce à chaque geste qui n'aurait pas sa cause et son but. Toutes les biographies sont écrites ainsi.

La vie apparaît comme une trajectoire lumineuse de causes, d'effets, d'échecs et de réussites, et l'homme fixant son regard impatient sur l'enchaînement causal de ses actes, accélère encore sa course folle vers la mort. (*L'art du roman*, p. 198)

Le processus de réduction, qui a son origine dans le mode de fonctionnement du langage même, s'étend donc à tous les domaines de la vie sociale. Les mécanismes à la fois du langage et de la vie sociale n'ont de cesse que d'oblitérer l'unicité de l'expérience humaine et ne retenir que sa banalité :

Il est vrai que les termites de la réduction rongent la vie humaine depuis toujours : même le plus grand amour finit par être réduit à un squelette de souvenirs chétifs. Mais le caractère de la société moderne renforce monstrueusement cette malédiction : la vie de l'homme est réduite à sa fonction sociale ; l'histoire d'un peuple à quelques événements, qui sont à leur tour réduits à une interprétation tendancieuse ; la vie sociale est réduite à la lutte politique et celle-ci à la confrontation de seulement deux grandes puissances planétaires. L'homme se trouve dans un vrai *tourbillon de la réduction* où le « monde de la vie » dont parlait Husserl s'obscurcit fatalement et où l'être tombe dans l'oubli. (*L'art du roman*, p. 33)

Nous sommes, à nos corps défendants, dans les mains des agents de la réduction. Kundera trouve le processus de la réduction à l'œuvre derrière bien des phénomènes qui caractérisent l'ère moderne. Le langage de la science, de la statistique, du journalisme, mais également celui du kitsch, sont autant de tombeaux de l'expérience sensible, de l'être concret. Si l'oubli (du sensible, du présent, du vécu) est la condition première du langage conceptuel, cet oubli ne peut s'imposer et s'installer triomphalement que par la répétition collective, sociale, des métaphores les plus conventionnelles et les plus usuelles. La « vérité » s'imposera par le mensonge grégaire.⁶

⁶ Les remarques sur l'essence du langage sont rares chez Kundera. En revanche, il revient souvent sur la notion plus générale de style, sur l'écriture comme geste, questions le plus souvent thématiques à travers des discussions du problème de la traduction : « L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du « beau français » (du bel allemand, du bel anglais, etc.) à savoir du français (de l'allemand, etc.. Tel qu'on l'apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l'ambassadeur de cette autorité auprès de l'auteur étranger. Voilà l'erreur : tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le « beau style » et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art » (*Les testaments trahis*, p. 134).

On pourrait avec quelque raison se demander pourquoi Kundera perd son temps et son énergie à corriger les traductions françaises de Kafka ou à vilipender une interprétation biographique d'une nouvelle de Hemingway ou encore à défendre Janacek contre les retouches des chefs d'orchestre dans les quatrième, cinquième et sixième parties des *Testaments trahis*. La raison en est que ces phénomènes sont des manifestations du mensonge grégaire, de la réduction du différent au même, de l'oubli de l'être.

L'interprétation kitschifiante, en effet, ce n'est pas la tare personnelle d'un professeur américain ou d'un chef d'orchestre pragoise du début du siècle (après lui, d'autres et d'autres chefs d'orchestre ont entériné ses retouches de *Janufa*) ; c'est une séduction venue de l'inconscient collectif ; une injonction du souffleur métaphysique ; une exigence sociale permanente ; une force. Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même. Elle fait le contraire de ce que faisaient Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway. Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel.

Pour que tu ne saches jamais ce que tu as vécu. (*Les testaments trahis*, p. 174)

C'est encore une fois le problème du différent en face du même, l'unicité face à l'uniformité, le millionième de dissemblable dans un océan de semblable. Si c'est la différence, ce qui est littéralement hors du commun, qui donne aux êtres et aux textes leurs significations et leur sens, ils se trouvent irrésistiblement ramenés vers un univers nihiliste où tout revient au même.

Tel est le problème fondamental qui selon Kundera a donné l'impulsion à l'art du roman en général et à son propre art romanesque en particulier. L'art véritable est la tentative paradoxale de cerner ce que les choses, les situations, les personnages ont d'unique dans toute leur banalité.

Le roman refuse la réduction de la vie à un enchaînement causal. Il se situe de l'autre côté de la causalité. Il trouve la poésie de l'existence là justement où la chaîne causale se brise, dans la complexité où ni les causes ni les effets ne sont bien clairs, dans les choses comme elles sont au moment où elles se produisent et non pas dans leur représentation réductrice. L'esprit du roman est en effet l'esprit de complexité :

Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses ». C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. Pour l'esprit de notre temps, c'est ou bien Anna ou bien Karénine qui a raison, et la vieille sagesse de Cervantès qui nous parle de la difficulté de savoir et de l'insaisissable vérité paraît encombrante et inutile. (*L'art du roman*, p. 34)

Dans ses romans, Kundera emprunte résolument le chemin inverse de la réduction opération logico-métaphysique en allant du simple au complexe. À l'instar de Pénélope le roman « défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille » (*L'art du roman*, p. 197). L'opération de rendre complexe ce qui pourrait paraître simple est un des principes fondamentaux de sa poétique romanesque. Il suffit de penser à la discussion de la légèreté et la pesanteur dans les premières pages de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui fait directement apparaître ces deux concepts dans toute leur ambiguïté, rendant impossible toute valorisation stable et univoque. Mais en réalité chaque mot est soumis à la répétition nietzschéenne qui révèle l'instabilité de concepts et leur infinie différenciation. Voyons par exemple ce que devient le mot « vouloir » dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Une jeune fille qui a envie de se marier a envie d'une chose qui lui est tout à fait inconnue. Le jeune homme qui court après la gloire n'a aucune idée de ce qu'est la gloire. Ce qui donne un sens à notre conduite nous est toujours totalement inconnu » (*L'insoutenable*, p. 179). Les communistes enthousiastes veulent instaurer le paradis sur terre aussi vite que possible, mais façonnent à la place un régime criminel ; Tomas découvre qu'il ne veut pas ce qu'il croit vouloir (le libertinage), mais que ce qu'il croit vouloir lui est imposé par l'impératif de la sexualité ; quand Franz quitte sa femme, Sabina veut se jeter à ses pieds et le supplier de ne plus jamais la laisser partir, mais le lendemain elle le quitte. La simplicité du mot fait du vouloir une cause unique, et introduit à la fois une fausse causalité et une fausse substantialité. Par essence la conceptualisation produit des tautologies et des substantialisations (Tomas veut continuer son libertinage, parce que c'est un libertin). Mais dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le mot « vouloir » devient une chose assez complexe où entrent en jeu divers états affectifs.

Le style comme découverte

Si le langage du sens commun risque en permanence de devenir un instrument d'occultation de l'expérience originelle, les schémas formels et le style commun, de leur côté, apparaissent comme des machines à niveler qui effacent l'unicité et donc la signification de cette expérience. Ces tendances néfastes inhérentes au langage lui-même accusent la nécessité du style, c'est-à-dire la recharge artistique du langage, la redéfinition des mots, la recherche du sens originel. Il s'agit donc de déchirer le voile des lieux communs jeté sur le visage du réel, de s'opposer au tourbillon de la réduction pour saisir la réalité fuyante de l'expérience vécue.

Que faire pour lutter contre cette pente irrémédiable du langage ? Puisque nous ne disposons pas de nouveaux mots, comment pouvons-nous mettre en place une nouvelle syntaxe, et quels effets devra-t-elle

produire ? Le « bon style » devra agir à contre-courant des tendances grégaires et métaphysiciennes qui habitent tout langage, renverser et briser ces tendances, qui sont intrinsèquement nihilistes. Mais jusqu'à quel point la nouvelle écriture peut-elle surmonter une déperdition de sens et de force qui appartient à l'essence même du langage ?

En fait, le langage, quand il ne fonctionne pas de façon purement universalisante et abstraite, semble garder un rapport d'allusion avec l'expérience sensible dont il provient. Les mots recèlent des restes *d'intensité* artistique, que l'écriture ou le « bon style » devra faire revivre en rompant avec le caractère anti-artistique et métaphysique de la communication grégaire. Il s'agira d'arracher le langage à son usage banalisant et réducteur. Le romancier s'efforcera sinon de créer une nouvelle langue, du moins de rendre à la langue déchue, une force plus originelle. Mais comment le romancier doit-il s'orienter dans le langage, comment peut-il arriver au « bon style » ?

On ne peut pas dire que l'écriture de Kundera *subvertisse* l'ancien édifice linguistique. Le style de Kundera est avant tout intellectuel et rationaliste. À la différence d'autres écrivains modernistes, il n'admet pas la relativité sémiotique du système de signes et de métaphores et ne cherche pas à créer une sphère imaginaire d'un « sens possible ». Plutôt que le rationalisme desséchant, Kundera cultive l'esprit d'analyse. Cette écriture se situe dans une tonalité toute classique de lucidité.

Le problème auquel Kundera se trouve affronté est alors le suivant : comme il ne croit pas à de nouvelles catégories, comment faire du neuf avec de l'ancien ? Comment traduire le renversement des valeurs dans le seul médium de l'ancienne langue ? Comment déjouer les conséquences inévitablement réductrices du langage comme tel ? Comment détenir la trame conceptuelle de la tradition ?

Disons brièvement, avant d'analyser ces questions en profondeur, que Kundera parvient à disperser à tous vents les épaisseurs sclérosées et sédimentées des concepts à la faveur d'une composition romanesque absolument originale, composition dont les traits les plus distinctifs sont un narrateur qui (comme chez les premiers romanciers) insiste fièrement sur ses prérogatives, l'esprit d'analyse de la philosophie, enfin la mise au service, dans l'élaboration de l'architecture du roman, de tout un ensemble de techniques et de procédés dérivés de la composition musicale.

La composition romanesque

Le narrateur

Il y a dans *L'insoutenable légèreté de l'être* une figure mal saisissable et pourtant presque trop facile à nommer, celle de ce personnage qui, parlant à la première personne, interpelle le lecteur. Évidemment, son statut évoque celui d'auteur et même la personne de l'auteur. Dès les premières lignes, il se situe ouvertement dans la même position que l'auteur d'un essai qui nous livre ses propres réflexions philosophiques. De plus, le fait qu'il s'attribue le statut d'un être en chair et en os contribue à l'impression que cet écrivain est bien Kundera lui-même.

C'est donc d'abord le rôle d'auteur-philosophe qui est privilégié. Avec l'apparition des personnages, cet auteur glisse imperceptiblement vers un rôle de créateur de fiction qui revendique explicitement la paternité des personnages : « Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois » (*L'insoutenable*, p. 17). Ce narrateur parle des personnages comme des apparitions issues de certaines questions auxquelles il ne trouve pas de réponse :

Il serait vain, de la part de l'auteur, de prétendre que ses personnages ont réellement existé. Ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais de quelques phrases évocatrices ou d'une situation clé. Tomas est né de la phrase *einmal ist keinmal*. Tereza est née de borborygmes. (*L'insoutenable*, p. 63)

Comme le suggère ce passage, ce narrateur ne se pose pas en montreur de marionnettes. Si les personnages sont fictifs, ils ne dépendent pas entièrement de leur créateur. Nés des interrogations existentielles, ils se développent sous les yeux du narrateur de façon apparemment indépendante en vertu de la dynamique propre à leur thème.

Malgré les intrusions fréquentes de l'auteur-narrateur, qui sembleraient interdire d'avance toute illusion de réalité, et malgré le morcellement de leur histoire, l'absence de portraits, les personnages acquièrent une épaisseur et une autonomie impressionnantes. Cela s'explique en partie par le fait que l'auteur-narrateur, dans les passages où il ne se manifeste pas directement dans son texte, glisse vers une focalisation interne (tout à fait contraire à l'écriture de l'essai) qui entraîne une puissante identification avec les personnages.

Paradoxalement le caractère abstrait de la narration ne rend pas les personnages moins vivants. Le tour de force de la prose de Kundera est justement que ces « ego expérimentaux », explicitement présentés comme des constructions rivées à une problématique existentielle définie, parviennent à s'assimiler au lecteur : « Car rendre un personnage « vivant » signifie : aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri. Rien de plus » (*L'art du roman*, p. 53). C'est dans « l'exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » (*L'insoutenable*, p. 319) que se mettent à vivre les personnages ; et l'on pourrait ajouter : c'est dans la mesure où l'écriture transgresse les normes du roman traditionnel et devient paradoxale qu'elle devient efficace et véritablement romanesque.

Le roman, « c'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, [...] mais où tous ont le droit d'être compris », dit Kundera dans son « Discours de Jérusalem » (*L'art du roman*, p. 196). C'est conformément à la logique de ce principe que le narrateur emprunte le masque de l'auteur Milan Kundera, romancier tchèque qui vit en France. Il est un personnage autonome, qui fait avancer l'action, qui par ses digressions philosophiques permet au lecteur de déchiffrer les codes des personnages ou de révéler la raison de leur incompréhensibilité. Mais cela ne signifie pas qu'il livre la vérité ou la morale du roman.

Au contraire : pour situer la doctrine du roman, il faudrait compter avec la distance que Kundera lui-même prend par rapport à son narrateur dans la fiction et, au sein de cette fiction, avec la distance qui sépare l'histoire romanesque et les passages de réflexion. L'omniprésence du narrateur ne fait qu'ajouter un niveau de plus à cet univers de masques et de simulations. L'apparition de l'auteur dans sa propre fiction constitue une enclave de différence ontologique dans la mesure où l'auteur-narrateur est *dans* le roman et non pas *au-dessus* du roman. L'auteur est la réalité qui se transforme en fiction, la fiction qui absorbe le réel ; c'est un mélange presque onirique des sphères qui transforme les méditations en jeu et en hypothèses. C'est (comme les tableaux de Sabina) une double exposition qui révèle l'instabilité des apparences.

La stratégie de Chopin

« Trop de notes », disait Mozart de la musique de Salieri. Trop de mots, trop de passages faibles, dit Kundera du roman réaliste. Son propre art vise au contraire un dépouillement radical. Comme toujours quand il veut exprimer ses idées sur la composition romanesque, Kundera trouve son inspiration et ses exemples du côté de la musique.

Contradiction intrinsèque de la musique du deuxième temps (classicisme et romantisme) : elle voit sa raison d'être dans la capacité d'exprimer des émotions, mais en même temps elle élabore ses ponts, ses codas, ses développements, qui sont pure exigence de la forme, résultat d'un savoir-faire qui n'a rien de personnel, qui s'apprend, et qui peut difficilement se passer de la routine et des formules musicales communes (que l'on trouve parfois même chez les plus grands, Mozart ou Beethoven, mais qui abondent chez leurs contemporains mineurs). Ainsi l'inspiration et la technique risquent-elles sans cesse de se dissocier ; une dichotomie est née entre ce qui est spontané et ce qui est élaboré ; entre ce qui veut exprimer directement une émotion et ce qui est un développement technique de cette même émotion mise en musique ; entre les thèmes et le remplissage (terme péjoratif autant que tout à fait objectif : car il faut vraiment « remplir », horizontalement, le temps entre des thèmes et, verticalement, la sonorité orchestrale. (*Les testaments trahis*, p. 182)

Cette observation est évidemment tout aussi pertinente pour le roman du XIX^e siècle qui avec son souci de réalisme a mis en place quelques normes quasi inviolables :

puisque c'est la minutieuses logique causale qui rend les événements vraisemblables, aucune particule de cet enchaînement ne doit être omise (si vide d'intérêt qu'elle soit en elle-même) ;

puisque les personnages doivent paraître « vivants », il faut rapporter à leur sujet le plus d'information possible (même si elles sont tout sauf surprenantes) ;

et il y a l'Histoire : jadis, son allure lente la rendait quasi invisible, puis elle accéléra le pas et subitement (c'est là la grande expérience de Balzac) *tout* est en train de changer autour des hommes pendant leurs vies, les rues dans lesquelles ils se promènent, les meubles de leurs maisons, les institutions dont ils dépendent ; *l'arrière-plan* des vies humaines n'est plus un décor immobile, connu d'avance, il devient changeant, son aspect d'aujourd'hui est condamné à être oublié demain, il faut donc le saisir, le peindre (si ennuyeux que puissent être ces tableaux du temps qui passe). (*Les testaments trahis*, p. 186)

Dans la mise en place de l'univers romanesque et des personnages du roman réaliste, il y a donc beaucoup de remplissage, de longs développements riches en informations mais par essence superflus. C'est une des difficultés structurelles que le roman réaliste a léguée au roman moderne.

Pour trouver une solution à ce problème, Kundera s'est laissé inspirer par deux stratégies musicales : d'abord *la stratégie de Chopin*, la stratégie de la petite composition qui n'a pas besoin de passages athématiques et qui évite ainsi l'ennui de la mathématique musicale. « La stratégie de Chopin », Kundera la repère déjà chez les premiers romanciers qui parlent de ce qu'ils trouvent fascinant et s'arrêtent quand la fascination s'arrête

(*Les testaments trahis*, p. 189). L'objectif de ce principe esthétique est la disparition du vaste arrière-plan athématique. Il n'y a que le premier plan, ce qui signifie que tout devient thème, que tout sert à explorer les situations existentielles. Pour lier ces morceaux fragmentaires, Kundera utilise la forme en variation telle qu'elle est développée par Beethoven, le retour incessant de thèmes et de motifs dans un questionnement potentiellement infini de leurs possibilités mélodiques, rythmiques et harmoniques.

La composition fragmentaire

Les réflexions sur la composition ont conduit à un modèle de composition qui s'impose à partir du *Livre du rire et de l'oubli* et qui est directement inspiré par les œuvres de la maturité de Nietzsche. L'unité élémentaire du livre est le chapitre. Les chapitres sont toujours numérotés et parfois, comme dans *L'immortalité*, pourvus en plus d'un titre. Ils sont relativement autonomes et assez hétérogènes entre eux quant au genre, quant au ton, quant à la vitesse. La longueur varie de quelques brefs paragraphes à plusieurs pages. L'unité d'action est remplacée par un tressage de voix où se mêlent la digression philosophique, l'essai littéraire, le récit de rêves, si bien que l'on passe de la monodie à la polyphonie, de la mélodie simple au contrepoint.

L'enchaînement des chapitres ne semble pas obéir à l'ordre organique d'un développement, mais plutôt au caprice affiché et délibéré du narrateur. Du fait que les chapitres sont destinés à être savourés isolément, le principe de causalité se trouve également subverti : la ligne de cause à effet est imprévisible, la conséquence chaque fois inattendue.

Un certain nombre de chapitres forment une partie, et un certain nombre de parties un livre.⁷ Le roman est bâti sur un thème principal, défini par le titre : le rire et l'oubli, l'insoutenable légèreté de l'être, l'immortalité, etc. ; il peut ainsi être considéré comme une composition romanesque fortement architecturée et fondée sur un thème unique, le sujet défini par le titre. Les différentes parties traitent de thèmes dérivés du

⁷ Jusqu'à *La lenteur*, les livres étaient toujours structurés en sept parties. Kundera affirme pourtant que c'est un peu par hasard qu'il aboutit au nombre sept : « Ce n'est de ma part ni coquetterie superstitieuse avec un nombre magique, ni calcul rationnel, mais impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel je ne peux échapper. Mes romans sont des variantes de la même architecture fondée sur le nombre sept » (*L'art du roman*, pp. 109-10). En passant à la langue française dans ses trois derniers romans, Kundera a abandonnée la structuration en parties. Ces romans sont à la fois plus brefs que les romans tchèques, moins hétérogènes et plus centrés autour d'un seul thème.

thème principal et elles aussi portent sans exception des titres (la légèreté et la pesanteur, l'âme et le corps, les mots incompris, la grande marche, le sourire de Karénine). Les parties forment également une totalité : chaque partie traite de préférence du thème déterminé par le titre de la partie. Dans *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'immortalité*, les intrigues des différentes parties sont indépendantes et pourraient bien exister indépendamment l'une de l'autre ; les histoires des personnages de *L'insoutenable légèreté de l'être* s'entremêlent et s'influencent mutuellement conférant à la composition un caractère plus organique.

Dans cette acception, le roman est à la fois une forme close (un seul thème) et un système ouvert (le thème est à l'origine de multiples développements hétérogènes). Il peut être analysé comme la succession de plusieurs textes (les sept mouvements) ayant chacune leur propre unité, l'exemple d'un travail méthodique d'agencement de matériaux romanesques différents, que l'on contraint à coexister à l'intérieur d'une même œuvre. La disparité du matériau et l'absence de lien entre les intrigues posent le problème de l'unité de ses romans (véritable tarte à la crème de la critique kunderienne). Mais, aux yeux de Kundera,

il existe quelque chose de plus profond qui assure la cohérence d'un roman : l'unité thématique (...). Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la cohérence de l'ensemble est créée *uniquement* par l'unité de quelques thèmes (et motifs) qui sont variés. Est-ce un roman ? Oui, selon moi. Le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires. (*L'art du roman*, p. 106)

Dans un roman comme *Le Livre du rire et de l'oubli*, les seuls liens entre les différents fils du récit, ce sont en effet les thèmes communs. Mais la diversité formelle et narrative est équilibrée par la présence diagonale des thèmes et motifs majeurs. Les grands thèmes et les motifs qui s'y rattachent traversent les différentes lignes de narration établissant entre elles des jonctions ponctuelles ou des courts-circuits. Les diverses représentations de la réalité coïncident, s'accordent et se reflètent du point de vue du sens. On retrouve en effet toujours le souci d'obtenir une structure globalement close, même si les structures particulières des différents mouvements sont perçues comme individuellement ouvertes.

Pour parvenir à l'unité et pour la rendre perceptible au lecteur, la variété sera en outre réduite par l'utilisation des répétitions qui donnent à l'ensemble son homogénéité. Il s'agit à la fois de la répétition des motifs, des thèmes, des fils du récit, et même des mouvements. Ainsi dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'exposé même des éléments constitutifs du roman – le thème principal (l'idée de l'éternel retour) et l'histoire de Tomas et Tereza – sera, en effet, répété deux fois, avant que ces éléments soient développés, présentés à nouveau dans d'autres tonalités et intervertis dans

leur ordre d'apparition. Tout ce qui est nécessaire se trouve donc présent pour aboutir à une construction dans laquelle le sentiment de l'unité la plus stricte sera toujours préservé en même temps que sera rendue possible, par le jeu des combinaisons multiples, une considérable variété.

Ces principes ne constituent pas un cahier de charges mais une liberté acquise. Ils rendent possible une composition à la fois extrêmement articulée (à travers la division en nombreuses unités relativement autonomes), et en même temps extrêmement unie (par le retour constant des thèmes). Grâce à la possibilité d'alternes des chapitres de longueur et de ton différents, ils donnent au roman un extraordinaire sens du rythme. Par l'élimination du remplissage, des transitions et des passages faibles, enfin, ils permettent de retrouver cette souplesse dans le traitement des thèmes et cette liberté de ton que Kundera admire chez les premiers romanciers, chez Cervantès, Rabelais, Diderot et également chez Nietzsche.

Le tempo

« Je trouve les contrastes des tempi extraordinairement importants ! Pour moi, ils font souvent partie de la première idée que je me fais, bien avant de l'écrire, de mon roman », dit Kundera dans *L'art du roman* (p. 113). Pour concevoir correctement les problèmes qui se posent à la composition romanesque, il ne faut pas oublier que le roman est aussi un art du temps et qu'il conviendra d'organiser un découpage du temps qui sera perçu à la fois comme cohérent et esthétiquement novateur par le lecteur. La composition fragmentaire disqualifie en quelque sorte la linéarité de l'intrigue comme structure fondamentale de la forme romanesque. Il faut donc tenter de déceler des règles implicites susceptibles de maîtriser la complexité du discours romanesque, et constater l'existence (ou la non-existence) de nouvelles solutions au problème de l'organisation (ou de la non-organisation) du temps dans le langage romanesque.

D'une part, nous avons vu que la non-linéarité chez Kundera est compensée par l'unité thématique. Mais en ce qui concerne plus spécifiquement la composition romanesque, Kundera met en pratique un autre principe esthétique également inspiré de la composition musicale : le changement de rythme et de tempo d'un mouvement à l'autre. Il y a deux façons de structurer la vitesse du récit : de façon assez classique, l'auteur peut faire varier la durée de la narration par rapport à la période qu'elle recouvre. À cet égard, une première constatation s'impose. Kundera profite dans une très large mesure des possibilités que donne les changements de rythme : certains chapitres ne comprennent que le temps d'une seule scène, et d'autres des années, et d'autres encore quittent momentanément la narration pour se lancer dans des réflexions sur les différents thèmes que celle-ci met en jeu. Comme disait Fielding dans *Tom Jones* : « Étant en réalité le fondateur d'une nouvelle province littéraire, j'ai toute liberté

d'édicter les lois qu'il me plaît dans cette juridiction » (*Tom Jones*, livre II, chapitre I). Kundera affiche sa prérogative fondamentale de parler de ce qu'il trouve fascinant et s'arrêter quand la fascination s'arrête.

Malgré cette liberté affichée, il est possible, en prenant en compte la durée de chaque partie (et en faisant grossièrement abstraction des nombreuses anachronies par rétrospection ou par anticipation), de constater une nette évolution vers un raccourcissement de la durée de chaque partie jusqu'à la dernière partie qui est écrite sans aucune indication quant à la durée (mais nous avons déjà appris dans la troisième partie que Sabina reçoit la nouvelle de la mort de Tomas et Tereza 7 ans après son émigration en Suisse) :

- | | | |
|--------------------------------------|--------------|----------------------|
| 1. « La légèreté et la pesanteur » : | 7 ans | 1961-68 |
| 2. « L'âme et le corps » : | 7 ans | retour sur 1961-8 |
| 3. « Les mots incompris » : | 9 mois | 1968-69 |
| 4. « L'âme et le corps » : | 3 ans | 1969-72 |
| 5. « La légèreté et la pesanteur » : | 3 ans | retour sur 1969-72 |
| 6. « La Grande Marche » : | 3-4 semaines | après 1975 |
| 7. « Le sourire de Karénine » : | indéterminé | (en réalité 1972-75) |

Nous avons donc une série de cycles (première et deuxième parties, quatrième et cinquième parties, septième partie) qui se répètent et qui sont croisés par deux parties non-répétitives (troisième et sixième parties). La durée de chaque partie diminue suggérant l'accélération de l'Histoire jusqu'à la dernière partie où la linéarité de l'Histoire semble s'abolir dans le monde de l'éternel retour, car s'il est vrai que Tomas et Tereza connaissent une certaine forme d'histoire dans leurs dernières années, l'auteur s'évertue justement à ne pas en tenir compte.

Si la durée se laisse calculer avec plus ou moins de précision, la narration chez Kundera est tellement discontinue et hétérogène que la notion de vitesse, définie comme relation entre le temps narré et le temps de la narration (c'est-à-dire le nombre de pages), semble à première vue perdre un peu de sa pertinence. À cela s'ajoutent les fréquentes anachronies et l'entrelacement de plusieurs lignes de récit qui rendent toute relative la notion de récit primaire susceptible de servir de point de repère. Cette incertitude quant à la vitesse rend nécessaire une autre structuration du temps (et là Kundera est tout à fait original) : le nombre de chapitres par rapport à la longueur de la partie. On peut à cet égard récapituler *L'insoutenable légèreté de l'être* ainsi :

1. « La légèreté et la pesanteur » : 17 chapitres sur 46 pages (2,7), *moderato* ;
2. « L'âme et le corps » : 29 chapitres sur 57 pages (1,96), *allegro* ;
3. « Les mots incompris » : 10 chapitres sur 62 pages (6,2), *adagio* ;
4. « L'âme et le corps » : 29 chapitres sur 61 pages (2,1), *allegro* ;
5. « La légèreté et la pesanteur » : 23 chapitres sur 93 pages (4,04), *andante* ;
6. « La Grande Marche » : 29 chapitres sur 57 pages (1,9), *allegro* ;
7. « Le sourire de Karénine » : 7 chapitres sur 46 pages (6,5), *adagio* ;

Tout comme la succession des mouvements dans une sonate, l'agencement des mouvements et l'équilibre de leur alternance font partie de la composition. En gros, on peut constater une certaine alternance entre mouvements lents et vifs, mais en réalité chacune des parties a son propre tempo et sa propre atmosphère émotionnelle.

Les mouvements contrastés sont avant tout ceux qui sont consacrés à l'histoire contrapuntique de Sabina et Franz. Après les présentations relativement rapides de Tomas et Tereza, le premier mouvement de Franz et Sabina est *adagio* ; il raconte le bref moment idyllique des amants loin de la marche en avant de l'Histoire ; cette partie se termine quand Sabina et Franz sont à nouveau happés par l'Histoire. Quand nous rencontrons plus tard les amants maintenant séparés dans « La Grande Marche », ils sont chacun à sa manière « embarqués dans le train qu'on appelle l'Histoire. Il est facile d'y monter, difficile d'en descendre » (*L'art du roman*, p. 23). Le tempo est cette fois *allegro* et l'atmosphère est brutale, cynique, avec beaucoup d'événements. Cette partie contraste avec l'*andante* de la partie précédente qui est consacrée à Tomas et surtout avec le tempo lent du « Sourire de Karénine » où il y a très peu d'événements et où plane une atmosphère de calme et de mélancolie.

La disposition des différentes parties reflète directement le questionnement thématique, comme l'a très bien vu Maria Nemcova Banerjee :

Chacun des titres thématiques est répété deux fois dans la succession des cinq premiers mouvements, créant ainsi une disposition rimée appuyée sur la répétition et le renversement de l'ordre. – première partie : thème A (Tomas) ; deuxième partie : thème B (Tereza) ; troisième partie « Les mots incompris » (Sabina et Franz) ; quatrième partie : thème B (Tereza) ; cinquième partie : thème A (Tomas). Cette composition circulaire suggère l'image d'une accélération rythmique du temps des amants au sein d'un cercle tragique et clos. (Banerjee, 1993, p. 224)

On pourrait ajouter que les deux dernières parties prennent une signification particulière à la lumière de cette composition circulaire. « La Grande Marche » donne en fait une vision d'un temps historique linéaire qui semble s'accélérer tout seul en laissant à l'homme de moins en moins de chances de faire, *lui*, l'histoire, alors que la dernière partie montre une réintégration dans le processus de la répétition éternelle de la nature.

En conclusion, l'organisation du temps dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, tant la durée que la vitesse et la fréquence, situe le récit au croisement des deux modalités temporelles : le cyclique, dominant dans la nature, et le linéaire, dominant dans l'Histoire. Kundera réalise donc le tour de force de traiter la durée de façon extrêmement libre et apparemment désinvolte et, en même temps, d'en faire une saisissante mise en scène de l'opposition entre le monde de l'éternel retour et le monde du non-retour, la discussion par laquelle le roman commence.

La forme et le fond

L'originalité de la vision du roman de Kundera est l'affirmation que le jeu avec les structures esthétiques constitue un élément essentiel de la *mimèsis*. Si les vies humaines sont composées comme une partition musicale, le roman qui aspire à représenter la réalité humaine se doit non pas de donner une description exhaustive du réel, mais de reproduire par sa forme même l'expérience humaine. Kundera bouleverse ainsi la distinction traditionnelle entre le fond et la forme en donnant à cette dernière une place éminente dans les structures signifiantes.

L'insoutenable légèreté de l'être commence par une réflexion sur la signification de l'éternel retour et le roman lui-même nous fournit un très bon exemple du mécanisme de la reprise systématique : des thèmes, des motifs et des événements du récit. Revenons un instant sur ce principe. Nous avons vu que la structure même du livre est fondée sur une double reprise : la deuxième partie reprenant l'histoire de la première, la perspective de Tereza succédant à celle de Tomas. Pour bien marquer qu'il s'agit là d'une répétition, les deux récits se terminent par la même scène : Tomas et Tereza dans leur appartement à Prague, l'un qui dort et l'autre qui veille. Cette « même » scène est en réalité deux scènes symétriquement opposées. Dans la première partie, Tomas n'arrive pas à dormir à cause du bruit des avions russes. Il vient de comprendre qu'il est rentré en Bohême occupée par les Russes pour suivre une femme qui pour lui incarne le hasard absolu. Aucune nécessité ne l'a poussé vers elle, son retour à Prague est absolument dépourvu de sens et Tomas en est désespéré.

Dans la deuxième partie, c'est Tereza qui s'est réveillée à cause du bruit des avions russes. Elle est d'abord triste, elle sait que Tomas a tout abandonné pour elle ; puis elle se souvient que, peu après l'apparition de Tomas la veille, une église de Prague avait sonné six heures. La première fois qu'ils s'étaient rencontrés, elle avait entendu les cloches de sa ville de province carillonner six heures également. Cette coïncidence délivre Tereza de son angoisse et la remplit d'un désir renouvelé de vivre. « Une fois de plus, les oiseaux des hasards s'étaient posés sur ses épaules. Elle avait les larmes aux yeux et était infiniment heureuse de l'entendre respirer près d'elle » (*L'insoutenable*, p. 120).

Dans ce passage, Tereza parvient à franchir le passage entre la particularité contingente et l'universellement valide, entre ce qui ne vaut pas et ce qui vaut, grâce au retour d'un événement jusqu'ici fortuit. Dans la mesure où Tereza recherche le sens de son existence du côté de la pesanteur et du retour, il est normal que Tereza soit née sous le signe de la répétition et que son histoire elle-même soit une répétition.

Cette répétition correspond à une autre intention aussi : la deuxième partie reproduit la première ; bien qu'elle soit autre, elle est néanmoins la même. Si Kundera avait choisi, par jeu, de reproduire textuellement la première partie, le lecteur, dès qu'il aurait compris le mécanisme, aurait probablement sauté les pages ne comptant pour rien cette deuxième version, en l'attribuant par exemple à une blague de l'auteur ou à une erreur de reliure. Il est donc nécessaire de changer de perspective. Pour être *même*, il faut qu'elle soit *autre*.

Le lecteur, en lisant *L'insoutenable légèreté de l'être*, doit nécessairement tenter de trouver un sens au récit en restaurant la chronologie et la chaîne causale qui lie les séquences. Cela ne veut cependant pas dire que le sens du texte réside dans cette restauration. Au contraire, le sens est inhérent au processus herméneutique lui-même. Comme les personnages, le lecteur est victime de l'inexpérience consubstantielle à la condition humaine. Il en va du lecteur comme du protagoniste de « Personne ne va rire » selon lequel : « Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens » (*Risibles amours*, p. 13). L'effort du lecteur pour interpréter l'histoire et lui trouver un sens à partir des pistes que lui offre le texte, revenant sans cesse sur les interprétations provisoires quand apparaît un nouvel élément, correspond à celui des personnages pour trouver un sens à leur propre expérience.

La composition est donc un reflet des interrogations thématiques. Ou mieux : la forme elle-même est une exploration du thème. La récurrence des événements et des motifs n'est pas seulement un principe qui rend la lecture du roman si satisfaisante d'un point de vue esthétique ; c'est également une manière de rendre concret le thème fondamental de la répétition, d'explorer ce que signifie la répétition dans « le monde de la vie ». De même le morcellement de l'histoire et les nombreuses anachronies sont une représentation fidèle de ce que cela veut dire de vivre sur la planète de l'inexpérience.

Les formes poétiques de la définition

Les réflexions sur la composition et les tempi dans *L'art du roman* ainsi que la mise en œuvre de ses principes indiquent que ce que doit

communiquer le style, ce n'est pas un contenu conceptuel, mais un tempo, une atmosphère, une musique, une expérience esthétique qui soit source de pensées. « Composer un roman c'est juxtaposer différents espaces émotionnels, et [...] c'est là, selon moi, l'art le plus subtil d'un romancier » (*L'art du roman* p. 114). En guidant le lecteur au fil conducteur de tonalités affectives, cette écriture non-linéaire fait penser, inspire celui qui se livre activement à ses propositions de sens ou à ses divers horizons possibles. Les chapitres, les fragments, les métaphores et les aphorismes suggèrent tout un enchaînement qui demeurera implicite, situé en quelque sorte dans l'espace blanc qui les sépare les uns des autres. Il y a des raisonnements cachés entre les aphorismes. Selon Kundera, les textes dépourvus de ces énigmatiques espaces de réflexion ou points de suspension ressemblent au travail des araignées qui tissent des toiles pour couvrir, case par case, tous les recoins de l'œuvre, privant le roman de toute poésie, comprise non pas comme genre littéraire « mais comme un certain concept de la beauté, comme explosion du merveilleux, moment sublime de la vie, émotion concentrée, originalité du regard, surprise fascinante » (*Les testaments trahis*, pp. 180-81).

« Les livres les plus profonds et les plus inépuisables auront sans doute toujours quelque chose du caractère aphoristique et soudain des *Pensées* de Pascal », affirme Kundera avec une citation de Nietzsche (*Les testaments trahis*, p. 178). Kundera lui-même écrit en effet à la fois de façon traditionnellement discursive et déductive, et d'une façon volontairement fragmentaire. Dans le discursif même, surgissent soudainement un aphorisme, une métaphore ou une définition. La soudaineté fait partie de l'essence de la pensée, même raisonnante. Comme chez Nietzsche, l'écriture aphoristique correspond à la volonté de ne pas dénaturer « la façon effective dont nos pensées nous sont venues », (*Les testaments trahis*, p. 177) car elles viennent quand *elles* veulent et non pas quand *nous* voulons. Elles sont des éclairs soudains qui suscitent l'étonnement de celui qui pense.

Les réflexions ne doivent pas seulement être exactes, affirme Kundera ; pour correspondre à la perception esthétique du réel, elles doivent aussi être belles : « La beauté de la réflexion se révèle dans les *formes poétiques de la réflexion*. J'en connais trois 1) l'aphorisme, 2) la litanie, 3) la métaphore » (*L'art du roman*, p. 177).

Mais qu'est-ce au fond qu'un aphorisme ? Kundera apporte divers éléments de réponse. Dans *L'Art du roman*, on trouve sous l'entrée *aphorisme* : « Du mot grec *aphorismos* qui signifie « définition ». *Aphorisme* forme poétique de la définition » (p. 150). Nietzsche, lui-même aphoriste, en donne cette définition dans *le crépuscule des idoles* :

Cette mosaïque de mots, où chaque mot comme sonorité, comme concept fait rayonner sa force à droite, à gauche et sur l'ensemble, ce *minimum* en

ampleur et nombre de mots, ce *maximum* recherché en énergie des signes – tout cela est romain et, si l'on veut m'en croire, *noble* par excellence. (Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, « Divagations d'un *inactuel* », § 51)

L'aphorisme hausse, selon Nietzsche, le lecteur à un point de vue élevé, à un sommet, depuis lequel le regard peut embrasser une vaste étendue, un sommet auquel la pensée peut s'arrêter dans une sorte de suspension du temps. « Ma règle, explique Kundera dans *L'art du roman*, très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants » (p. 171). Kundera veille en effet à la forme, recherchant celle qui de suggère le mieux sa pensée ; plus son exploration est abstraite, plus il faut séduire les sens jusqu'à elle. Il s'agit d'une totalisation partielle où le sens apparaît selon une insularité souveraine. L'aphorisme fait ainsi éclater la logique en rompant avec l'enchaînement linéaire du discours, avec la logique déductive et totalisante.

L'expression « forme poétique de la définition » suggère déjà le statut ambigu de l'aphorisme. Par la brièveté, la précision du geste, les aphorismes tendent en effet au poème ; ils saisissent en une révélation soudaine l'essence d'une situation, comme dans ces exemples puisés dans *L'insoutenable légèreté de l'être* :

[...] les amours sont comme les empires : que disparaisse l'idée sur laquelle ils sont bâtis, ils périssent avec elle. (p. 241)

Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise. (p. 76)

Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. (p. 132)

Le charme d'un aphorisme, c'est avant tout son ton, sa facture, sa forme. Il porte en effet à la fois sur la chose et le mot. La croyance à la forme, l'incroyance quant au contenu, pourrait-on dire.

Contrairement à la maxime qui a des visées universelles et qui recherche le vrai, le caractère réflexif de l'aphorisme est surtout lié à l'introspection et il ne coïncide jamais avec la vérité. « Il est une demi-vérité où une vérité et demie », disait Karl Kraus. C'est pourquoi il faut résister à la tentation de comprendre les aphorismes comme la vérité du romancier. En outre les aphorismes chez Kundera sont le plus souvent associés à la perspective d'un personnage. Si la voix est celle du romancier, le regard appartient souvent aux personnages de telle sorte que la pensée du romancier reste suggestive, tentative, ambiguë : si Sabina ne connaît rien de plus beau que de trahir, de sortir du rang et de partir dans l'inconnu, Franz a tout autant raison en prétendant que sans la fidélité notre vie perd son unité et s'éparpille en mille impressions fugitives.

Les aphorismes chez Kundera obéissent à une rationalité profonde, à un calcul, non pas forcément en donnant le point de vue du romancier mais dans la mesure où ils s'efforcent d'obtenir un *maximum* d'effet de sens avec un *minimum* de signes. Ils s'agit surtout de soumettre le langage usé à une refondation, à une retrempe en énergie, en reproduisant au niveau de l'écriture l'épiphanie esthétique à partir d'une extrême concentration, d'une volonté de construction. L'expérience du lecteur s'apparente, de ce point de vue, de celle des personnages pour lesquels la beauté surgit inopinément du tissu indifférencié du quotidien.

La concision de l'aphorisme exige un nouveau type de lecture, plus active et inventive ; alors que le roman traditionnel oblige le lecteur à se régler sur un point de vue directeur unique, un texte parsemé d'aphorismes ne contient pas de direction contraignante, pas d'ordre dominant. L'écriture aphoristique oppose une pluralité indéfinie d'horizons et de perspectives, pluralité impossible à subordonner à *un* horizon unique, absolu, dominant. Le lecteur doit avoir l'indépendance d'esprit nécessaire pour aller chercher dans les intervalles du texte aphoristique des problèmes et des solutions *possibles*. En contrariant la tentation de transformer les idées en système, fragments et aphorismes délivrent de la hantise de la Vérité absolue.

La résurrection de l'Auteur

Kundera insiste sur les prérogatives du romancier, il bouscule l'ordre, il manipule souverainement les séquences, il commente ce que font les personnages, il expose ses propres opinions, il s'exprime volontiers en aphorismes. Il est, autrement dit, extraordinairement présent dans ses romans. Ce type de narrateur-auteur que l'on voyait s'épanouir au XVIII^e siècle, dans les univers romanesques de *Jacques le fataliste* et de *Tristram Shandy*, n'est pas seulement une exception au XX^e siècle, il est, à en croire la proclamation de Roland Barthes, mort :

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. [...]

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se

marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. (Barthes, 1994, pp. 493-94)

La constatation du décès de l'Auteur est rapidement devenue un lieu commun de la critique dite post-structuraliste, issue de l'effervescence de 68. Selon ce courant, le capitalisme bourgeois (qu'il pourfendait) avait besoin de la notion d'auteur, compris comme l'individu qui produit, possède et rend authentique le texte littéraire. Il est facile d'imaginer une culture où le discours circule sans avoir besoin d'auteur, affirmait Michel Foucault⁸. En effet, il n'est que trop facile d'imaginer une telle culture. C'est entre autres celle que George Orwell a mise en scène dans *1984* et c'est encore celle qui s'est manifestée en toute clarté sur la scène de l'Histoire dans les pays de l'Europe de l'Est sous le communisme : l'anonymisation et la bureaucratisation de toute activité sociale et la dépersonnalisation de l'individu qui en résulte.

Dans son essai « Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism », David Lodge a bien raison d'insister sur les aspects potentiellement totalitaires des critiques dressées à la notion d'auteur.

The idea of the author which Barthes and Foucault seek to discredit is the product of humanism and the Enlightenment as well as of capitalism. Collective, anonymous art belongs historically to era when slavery and serfdom were doomed ethically acceptable. Copyright is only one of many « rights » – freedom of speech, freedom of movement, freedom of religious worship – which the bourgeois ideology of liberal humanism has claimed for the individual human being. Only those who take such freedoms for granted in their daily lives could perhaps contemplate with satisfaction the obsolescence of the idea which sustains and justifies them. (Lodge, 1984, p. 108)

En parlant de la mort de l'auteur, David Lodge a du mal à résister à la consolation de l'ironie et au luxe du mépris. Il est cependant difficile de ne pas lui donner raison lorsqu'on contemple ce qu'est devenue cette chose farouche, fantaisiste et libre qu'est la littérature dans les cultures où « le discours circule sans avoir besoin d'auteur » : une illustration du boniment publicitaire d'une compagnie de marchands d'esclaves.

La critique post-structuraliste ne se comprend pas comme totalitaire mais comme utopique. Or, aux yeux de Kundera, la notion même d'utopie, au cœur de tout totalitarisme, se trouve irrémédiablement disqualifiée. La seule chose à laquelle il est attaché, c'est justement l'art du roman, « l'héritage décrié de Cervantès » (*L'art du roman*, p. 36). Il est facile

⁸ « We can easily imagine a culture where discourse would circulate without any need for an author », cité in Lodge, 1984, p. 108.

de comprendre qu'un romancier qui a réellement vécu dans une société où l'anonymat du discours est devenu la règle, où tous les interlocuteurs sont interchangeables, où les institutions se sont transformées en labyrinthes à perte de vue et où l'individu s'est fondu dans l'indifférenciation de la masse, soit tellement attaché à la notion anachronique d'auteur. C'est sur le fond de son expérience du monde communiste que Kundera comprend avec une fierté et une fraîcheur toutes neuves la valeur des vrais livres écrits par des hommes libres pour des hommes libres. La notion d'auteur n'implique en fait pas seulement (comme le prétendait Barthes) une clôture du texte (que Kundera refuse d'ailleurs obstinément). Elle implique également et de manière beaucoup plus profonde que le droit de créer, avant celui de critiquer, est le don le plus généreux que puisse offrir la liberté de pensée et de parole, que lire et écrire est synonyme d'avoir et d'exprimer une opinion individuelle.

L'appel de la pensée

La poursuite des définitions fuyantes

La libération de la communication stéréotypée passe aussi par une méticuleuse exactitude, la recherche de la définition exacte des concepts. Kundera est radicalement obsédé par la précision de chaque mot, par une expression claire, absolument univoque sur le plan sémantique pour exclure ainsi l'obscurité, les connotations gênantes et l'ambiguïté de la langue. Il caractérise le roman comme « une longue poursuite de quelques définitions fuyantes » (*L'art du roman*, p. 155) dont l'armature soutient la trame méditative du roman. Le thème, compris comme une interrogation existentielle consiste en fin de compte en « l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux » (*L'art du roman*, p. 108), qu'il s'agit d'étudier, d'analyser, de définir et de redéfinir pour les transformer en catégories de l'existence. Donc pour ne pas « tomber dans le vague où tout le monde croit tout comprendre sans rien comprendre, il faut non seulement que je choisisse ces mots avec une extrême précision mais que je les définisse et redéfinisse » (*L'art du roman*, p. 155). En parlant de *L'insoutenable légèreté de l'être*, il donne un exemple concret de ce travail de définition :

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tereza vit avec Tomas, mais son amour exige d'elle une mobilisation de toutes ses forces et, tout d'un coup, elle n'en peut plus, elle veut retourner en arrière, « en bas », d'où elle est venue. Et je me demande : qu'est-ce qui se passe avec elle ? Et je trouve la réponse : elle est saisie d'un vertige. Mais qu'est-ce que le vertige ? Je cherche la définition et je dis : « un étourdissant, un insurmontable désir de tomber ». Mais tout de suite je me corrige, je précise la définition : ... avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se soûle de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre ». (*L'art du roman*, p. 48)

Puisque la voie d'accès direct à une réalité non médiée est refusée, trouver la définition exacte revient dans cette perspective particulière à remonter du concept unifiant vers l'expérience singulière et concrète qu'il recouvre.

Il s'agit de redécouvrir la réalité qui est toujours perçue à travers le prisme déformant des concepts.

Un exemple particulièrement frappant de ce processus nous est fourni par les mises au point à la fois étymologiques et phénoménologiques qui parsèment ses livres. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la troisième partie tout entière est consacrée à l'analyse de la notion tchèque de *litost*. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le neuvième chapitre de la première partie est constitué par un essai sur le mot *soucit*, compassion. :

Toutes les langues issues du latin forment le mot *compassion* avec le préfixe « com- » et la racine « passio » qui, originellement, signifie « souffrance ». Dans d'autres langues, par exemple en tchèque, en polonais, en allemand, en suédois, ce mot se traduit par un substantif formé avec un préfixe équivalent suivi du mot « sentiment » (en tchèque : sou-cit ; en polonais : wspol-czucie ; en allemand : Mit-gefühl ; en suédois : med-känsla). (*L'insoutenable*, p. 36)

Il suffit de passer de la philologie à une approche existentielle pour s'apercevoir que, dans les langues dérivées du latin, on a de la sympathie pour celui qui souffre. Mais l'analyse montre également que cette notion implique une certaine distance : on est au-dessus de la mêlée, on ne souffre pas personnellement, on est mieux loti que la personne qui bénéficie de notre compassion. Le sentiment de commisération peut même être accompagné d'une appréciation défavorable ou d'une nuance de mépris.

Cette distance n'existe pas dans les autres langues, même s'ils utilisent le mot à peu près dans le même sens.

La force secrète de son étymologie baigne le mot d'une autre lumière et lui donne un sens plus large : avoir de la compassion (co-sentiment), c'est pouvoir vivre avec l'autre son malheur mais aussi sentir avec lui n'importe quel autre sentiment : la joie, l'angoisse, le bonheur, la douleur. Cette compassion-là (au sens de soucit, wspolczucie, Mitgefühl, medkänsla) désigne donc la plus haute capacité d'imagination affective, l'art de la télépathie des émotions. Dans la hiérarchie des sentiments, c'est le sentiment suprême. (*L'insoutenable*, p. 37)

Dans la première acception, le principe d'individuation est maintenu. Le mot désigne une relation entre deux individus bien distincts. Dans la deuxième acception, les individus se fondent et se confondent par l'interpénétration des sentiments ; c'est une coulée affective dans l'autre, une fusion.

Cette discussion est intercalée à un moment crucial de la vie de Tomas. Jusqu'à ce moment, Tomas a défendu son individualité contre la fusion amoureuse en gardant ses maîtresses à une certaine distance grâce à un savant système de règles. Or Tereza empiète sur sa vie privée ; non seulement elle s'installe chez lui, mais elle fouille dans sa correspondance per-

sonnelle, et c'est ainsi qu'elle découvre ses infidélités. Mais Tomas ne peut pas flanquer Tereza à la porte, car il est saisi par la compassion (dans le sens co-sentiment) : « Il comprenait Tereza, et non seulement il était incapable de lui en vouloir mais il l'en aimait encore davantage » (*L'insoutenable*, p. 38). Ainsi la tension inhérente à la notion de compassion, et mise en lumière par l'analyse de l'auteur, va saisir et éclairer le dilemme existentiel du personnage, à savoir le désir de préserver le principe d'individuation menacé par l'instinct de fusion. De même la situation existentielle de Tomas va rendre à la notion de compassion une signification plus riche et plus fidèle à l'expérience vécue. Il est évident que la redéfinition des concepts n'est pas un travail philologique ou étymologique à proprement parler : il s'agit d'une redéfinition existentielle qui se fait par et à travers les personnages.

Le laboratoire du roman

Kundera nourrit une certaine prédilection pour l'intégration des instruments et des concepts de la connaissance objective et scientifique dans le roman. Le concept philologique de l'étymologie est ainsi adapté à la métaphysique concrète du roman pour mettre en lumière l'expérience subjective. Le « dictionnaire des mots incompris » est un autre aspect de cette ambition. Si les dictionnaires ordinaires réduisent les choses de la vie à une définition sèche et objective, celui de Kundera prend le chemin opposé : il va de la définition vers l'expérience concrète qu'il recouvre. Le « dictionnaire des mots incompris » sert à expliquer les écarts sémantiques qui séparent les interprétations subjectives de deux personnages, en rendant compte de quelques événements clé de leur passé. Ainsi « le dictionnaire » ne reste pas seulement juxtaposé aux lignes du récit comme un niveau discursif séparé mais s'intègre intégralement dans l'espace romanesque où il participe directement de l'évolution de l'intrigue.

Ailleurs dans l'œuvre, les statistiques, les listes et les énumérations (comme celle en cinq points qui explique la signification du chapeau melon pour Sabina) remplissent la même fonction.

Il convient de se demander à quoi vise cette intégration du discours scientifique. Dans un passage de *L'homme sans qualités*, Musil écrit :

La comparaison du monde avec un laboratoire lui avait rappelé une de ses vieilles idées. La vie qui lui aurait plu, il se l'était représenté naguère comme une vaste station d'essais où l'on examinerait les meilleures façons d'être un homme et en découvrirait de nouvelles. (cité in Chvatik, p. 163)

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'idée du monde comme laboratoire revient à plusieurs reprises à travers les réflexions de Tomas sur l'expérience fondamentale de l'homme :

En travaux pratiques de physique, n'importe quel collégien peut faire des expériences pour vérifier l'exactitude d'une hypothèse scientifique. Mais l'homme, parce qu'il n'a qu'une seule vie, n'a aucune possibilité de vérifier l'hypothèse par l'expérience de sorte qu'il ne saura jamais s'il a eu tort ou raison d'obéir à son sentiment. (*L'insoutenable*, p. 56)

Le roman est justement ce laboratoire. Selon la définition qu'en donne Kundera dans *L'art du roman*, le roman est « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (*L'art du roman*, p. 179). S'il nous est impossible de sortir de nos propres vies, le roman est plus libre. En revenant sur l'image de Tomas qui regarde dans la cour sans arriver à prendre de décision, Kundera affirme avoir vécu cette situation de même que toutes les autres du livre (être amoureux et entendre gargouiller son ventre, lever le poing dans la cortège de la Grande Marche, trahir et ne pas savoir s'arrêter, etc.) :

D'aucune pourtant n'est issue le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitæ. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. (*L'insoutenable*, p. 319)

À la base du roman, il y a le grand thème du possible. La science dit : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais quand la science dit d'une chose qu'elle est comme elle est, le roman répond qu'elle pourrait aussi bien être autre. Le roman est libre d'imaginer qu'ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose. De la sorte, la réalité en vient à se fragmenter, puisque toute chose objective n'est que l'actualisation accidentelle et figée de ses possibilités potentielles infinies, et doit donc être observée de plusieurs côtés interdépendants. La réalité devient prétexte à l'exercice de l'activité spirituelle, et en vient à dépendre en quelque façon de l'esprit qui lui donne son empreinte, qui choisit au sein de son enchevêtrement confus de nœuds et de relations les possibilités qui à ce moment donné répondent à ses exigences.

L'intégration mi-parodique mi-sérieuse des différentes disciplines scientifiques sert d'abord comme un rappel qui nous permet de mesurer la distance qui sépare les sciences et le roman. À partir de la même ambition de saisir le monde, les sciences et le roman ont emprunté des chemins radicalement différents.

Les sciences par leur caractère unilatéral se sont lancées dans un mouvement qui tend inlassablement vers un infini, vide de sens, oubliant en chemin l'individu, limitant et canalisant ses besoins. Elles symbolisent l'action répétitive de l'individu devenu automate : pour un tel être, le qualitatif se transforme en abstraction quantitative, et les êtres réels en marionnettes. Tout ce qui est subjectivité, individualité, spontanéité, sensualité, se trouve éliminé de cette structure.

Le roman en revanche jette un éclairage sur le monde humain qui engage concrètement la totalité de l'être, sur le plan intellectuel comme sur le plan affectif et sensuel. L'intégration du discours scientifique dans le roman reflète l'ambition essentielle d'explorer les liens qui existent entre les différents aspects de nos contextes de vie.

Le roman selon Kundera apparaît alors comme une stratification hétérogène de composantes très diverses dans laquelle les discours scientifiques et philosophiques les plus modernes s'unissent à une certaine tradition romanesque, de même que divers styles d'époques diverses s'y trouvent superposés dans un mélange extravagant. Amalgame de discours et de styles, *L'insoutenable légèreté de l'être* est le miroir de la réalité foisonnante et fragmentée. Il veut agencer les deux côtés séparés, à l'aide du vécu et de la raison, de l'expérience esthétique et de la connaissance théorique, afin de trouver la charnière permettant d'entrer dans cet autre état, celui de la plénitude du vécu subjectif.

Philosophie et roman

Si les références aux différentes disciplines scientifiques parsèment l'œuvre de façon relativement discrète, la présence de la philosophie, en revanche, est massive. Les titres mêmes, les longues digressions méditatives qui servent souvent de point de départ du déroulement de l'intrigue, le questionnement incessant des mots-thèmes, tout signale l'intérêt de l'auteur pour la philosophie. En parlant des possibilités inexploitées du roman, Kundera mentionne en effet (avec « l'appel du jeu » et « l'appel du rêve ») « l'appel de la pensée » :

Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle. Leur exploit est-il l'achèvement de l'histoire du roman ou, plutôt, l'invitation à un long voyage ? (*L'art du roman*, p. 32)

Dans son exploration romanesque de l'être, le projet ambitieux que se fixe Kundera consiste à pallier le schisme néfaste entre les sciences, la philosophie et « le monde de la vie ». Pour ce faire, il a recours à une création

romanesque qui, d'une part, raconte le monde moderne à travers un faisceau d'épisodes anecdotiques, et qui, d'autre part, exploite à fond un certain nombre de propositions philosophiques. La cohabitation du roman et de la philosophie est souvent mal comprise, et c'est sans doute pourquoi Kundera définit et redéfinit sans cesse sa conception de la pensée romanesque.

Si je suis partisan d'une forte présence du penser dans un roman cela ne veut pas dire que j'aime ce qu'on appelle le « roman philosophique », cet asservissement du roman à une philosophie, cette « mise en récit » des idées morales et politiques. La pensée authentiquement romanesque (telle que le roman la connaît depuis Rabelais) est toujours asystématique ; indisciplinée ; elle est proche de celle de Nietzsche ; elle est expérimentale ; elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux. (*Les testaments trahis*, p. 206)

Il est vrai que l'intrusion du discours philosophique dans le roman est un procédé vieux comme le monde (il suffit de penser au roman balzacien) mais c'est en jouant constamment sur la hiérarchie entre les deux types de discours que Kundera s'attaque directement à la forme romanesque. Que le discours théorique ait pour fonction d'étayer la vraisemblance de l'histoire narrée (recette balzacienne) ou encore de tirer une conclusion générale de cette histoire (le procédé de la morale), la hiérarchie n'en sera nullement affectée. Or, le propre du roman de Kundera, c'est que les deux se présupposent et s'influencent mutuellement, de manière à dénoncer constamment la distinction traditionnelle entre le monde virtuel des concepts et celui de la « vie » et de l'« être », distinction caractéristique de la vie sociale aussi bien que de la littérature. Le roman sera ainsi, d'abord le point de rencontre, ensuite la confrontation brutale et enfin la synthèse des deux.

Dans la combinaison de ces deux entités réside le véritable nœud du roman : il ne s'agit donc nullement de présenter les réflexions philosophiques comme une sorte de clé idéologique de l'histoire racontée mais, bien au contraire, d'exposer les thèmes philosophiques à la subversion exercée par tout ce que l'action romanesque comporte de relatif et de contingent, de telle sorte que la réflexion philosophique perd son aspect absolu et devient ouverte, asystématique, paradoxale : « L'intrigue du roman [...] est constamment exposée à une salve de réflexions percutantes du narrateur, qui dégage ainsi des interprétations inattendues et un sens plus profond, transformant le récit en métaphore de l'être » (Chvatik, 1995, p. 15).

Il s'agit en fait de la nouvelle méthode mise en œuvre par Nietzsche : elle commande de substituer l'« essai » (c'est-à-dire la tentative) à l'esprit de

système, de décrire au lieu d'expliquer par des raisons logiques, et de multiplier audacieusement les hypothèses régulatrices. Cette méthode respecte ainsi le caractère protéiforme de la réalité. Le même texte autorise d'innombrables interprétations : il n'existe pas d'interprétation univoque, sans ambiguïté. Cela ne veut cependant pas dire que le sens se dissout dans le tourbillon des opinions immédiates ; il y a des lignes de sens privilégiées qui interdisent de réduire l'interprétation à un éclectisme. Néanmoins, le réel ne se laisse épuiser par aucune interprétation, dans la mesure où l'existence humaine n'est pas un fond substantiel, mais bien l'absence de fond – l'abîme.

Ainsi le style de Kundera ne procède pas par thèses dogmatiques et affirmatives universelles. En relisant le fragment à première vue presque agressivement philosophique qui ouvre *L'insoutenable légèreté de l'être*, on se rend compte que la discussion de l'Éternel Retour se présente surtout comme un jeu très subtil, très pudique, avec des virtualités, comme une sorte de tentation en même temps que de tentative. Comme chez Nietzsche, la pensée « la plus lourde » et la plus légère se communique d'abord par un *ton*, intime, étrange, troublant, énigmatique. La subversion et la transmutation se situent, nous le verrons, à un autre niveau, car dans le climat de malice, d'ironie, mais aussi de beauté esthétique, même les raisonnements les plus implacables et l'incessante recherche de la définition juste des concepts aboutissent inévitablement à de nouvelles questions et à des paradoxes inédits.

Une méditation philosophique

Le caractère philosophique de l'ouverture et des autres digressions a donné naissance au malentendu que *L'insoutenable légèreté de l'être* serait un roman philosophique, c'est-à-dire un roman où l'écrivain donne un accoutrement romanesque à ses idées personnelles. Kundera se défend de faire de la philosophie. Il trouve impropre le terme « philosophique » pour caractériser les méditations qui parsèment ses romans, car « la philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations » (*L'art du roman*, p. 46).

Or dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tomas n'entre en texte qu'au troisième chapitre. Les deux premiers chapitres n'ont cité que des noms propres attestés, philosophes (Nietzsche, Parménide) ou figures historiques (Robespierre, Hitler, Jésus-Christ, l'auteur lui-même) et développent les thèmes directement philosophiques de la légèreté et de la pesanteur. La frontière est donc incertaine. Qu'est-ce qui distingue alors « l'essai romanesque » de Kundera de la méditation philosophique proprement dite ?

Pour trouver une réponse à cette question, prenons le passage qui clôt le premier chapitre :

Il n'y a pas longtemps, je me suis surpris dans une sensation incroyable : en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos ; elles me rappelaient le temps de mon enfance ; je l'ai vécu pendant la guerre ; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans des camps de concentration nazis ; mais qu'était leur mort auprès de cette photographie d'Hitler qui me rappelait un temps révolu de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas ?

Cette réconciliation avec Hitler trahit la profonde perversion morale inhérente à un monde fondé essentiellement sur l'inexistence du retour, car dans ce monde-là tout est d'avance pardonné et tout y est donc cyniquement permis. (*L'insoutenable*, p. 14)

Nous avons ici un exemple de ce que les critiques appellent volontiers une méditation philosophique. C'est la conclusion de la première réflexion sur l'éternel retour et l'auteur montre que l'inexistence du retour prive de sens toutes les notions morales. L'auteur met en égalité son enfance et les camps de concentration. L'émotion ressentie devant les photos de Hitler implique en fait que la nostalgie de l'enfance est également la nostalgie de Hitler. La distinction, juste et nécessaire, entre l'enfance et Hitler, entre la vie et la mort pourrait-on dire, s'annule. Les entités antinomiques se confondent.

Ce passage appelle bien quelques remarques sur le statut argumentatif des textes romanesques. Il y a en effet beaucoup à redire sur l'argumentation. Surtout l'expression « cette réconciliation avec Hitler » est problématique. Premièrement, le narrateur ne s'est pas « réconcilié » avec Hitler, Hitler est devenu le symbole de l'enfance de l'auteur grâce à une coïncidence arbitraire. Deuxièmement, le terme réconciliation suggère un statut permanent alors que manifestement il ne s'agit que d'une émotion passagère ici. Comme on ne peut pas vraiment parler de réconciliation, on ne peut pas non plus parler de pardon : être ému devant une photo de Hitler parce que celle-ci vous rappelle votre enfance, n'est pas pardonner à Hitler. Finalement et contrairement à ce qu'implique le passage, le pardon, notion fondée entre autres sur l'idée de charité, la clémence, le renoncement à la vengeance, n'ouvre pas directement et nécessairement la porte au cynisme.

Mais pourquoi le lecteur ne refuse-t-il pas immédiatement et instinctivement cette argumentation fallacieuse ? Parce que le passage recèle une profonde vérité existentielle : notre pensée n'est pas logique, rationnelle, empirique ; elle est esthétique, symbolique. L'argumentation est en fait fondée sur l'idée que c'est la relation esthétique qui est le propre de notre relation au monde. Tout ce qui se donne à nous est aussitôt transposé à partir d'un saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre. Nous ne sommes pas capables d'affronter la réalité (une photo de Hitler par exemple) comme une chose concrète. Tout se mue en symboles (de l'en-

fance par exemple) devant nos yeux, et nous réagissons aux symboles quand nous pensons agir sur la réalité.

Il n'y a nulle part entre les différentes sphères (comme entre celle du sujet et de l'objet, celle du corps et celle de la science, entre l'expérience immédiate et l'expression linguistique, entre le réel et ce qu'il devient dans la conscience) de fidélité imitative, de copie, de relation de causalité. Le seul lien entre les sphères est métaphorique. C'est un lien de con-fusion esthétique, une transposition, une traduction balbutiante dans une langue tout à fait étrangère. Ces sauts et ces décalages seraient irrecevables dans une réflexion proprement philosophique (l'apologie de Hitler parce qu'il nous fait penser à notre enfance). Mais Kundera reconnaît la nature esthétique de notre relation au monde et la met en service dans ses réflexions romanesques.

La perception esthétique du monde

Les lois de la beauté

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, notre relation esthétique au monde est affirmée à la fois comme une donnée anthropologique fondamentale et comme un principe de la composition romanesque :

Au début du roman que Tereza tenait sous le bras le jour où elle était venue chez Tomas, Anna rencontre Vronsky en d'étranges circonstances. Ils sont sur le quai d'une gare où quelqu'un vient de tomber sous un train. À la fin du roman, c'est Anna qui se jette sous un train. Cette composition symétrique, où le même motif apparaît au commencement et à la fin, peut sembler très « romanesque ». Oui, je l'admets, mais à condition seulement que romanesque ne signifie pas pour vous une chose « inventée », « artificielle », « sans ressemblance avec la vie ». Car c'est bien ainsi que sont composées les vies humaines.

Elles sont composées comme une partition musicale. L'homme, guidé par le sens de la beauté, transforme l'événement fortuit (une musique de Beethoven, une mort dans une gare) en un motif qui va ensuite s'inscrire dans la partition de sa vie. Il y reviendra, le répétera, le modifiera, le développera comme fait le compositeur avec le thème de sa sonate. Anna aurait pu mettre fin à ses jours de tout autre manière. Mais le motif de la gare et de la mort, ce motif inoubliable associé à la naissance de l'amour, l'attirait à l'instant du désespoir par sa sombre beauté. L'homme, à son insu, compose sa vie d'après les lois de la beauté jusque dans les instants du plus profond désespoir.

On ne peut donc reprocher au roman d'être fasciné par les mystérieuses rencontres des hasards (par exemple, par la rencontre de Vronsky, d'Anna, du quai et de la mort, ou la rencontre de Beethoven, de Tomas, de Tereza et du verre de cognac), mais on peut avec raison reprocher à l'homme d'être aveugle à ces hasards et de priver ainsi la vie de sa dimension de beauté. (*L'insoutenable*, pp. 81-82)

Kundera est un auteur expérimental dans le sens qu'il ne cache jamais le fait que son livre est une fiction et que les personnages sont fictifs. Ce qu'il affirme avec ses réflexions sur les lois de la beauté c'est que nos vies sont fictives dans une large mesure, de même que la fiction, dans une large mesure, est réelle. Mais il ne donne pas la signification courante à la distinction entre fiction et réalité. Il ne s'agit pas tant d'une nouvelle version du

laïus postmoderniste sur l'irréalité de la vie moderne fondée sur les constructions artificielles de la langue, de la culture, sur la construction sociale de la réalité. C'est qu'il tente de faire c'est d'attirer l'attention sur le fait que notre rapport à la réalité est par nature esthétique.

Pour que le hasard, un événement quelconque, se transforme en épiphanie esthétique, il suffit qu'il recèle un sens caché qui apparaît tout d'un coup pour le sujet. Devant les yeux des personnages, même le fait le plus dépourvu de signification transcendante est susceptible de se muer en symbole.

Dans la perspective de Tereza, la beauté irrésistible de sa première rencontre avec Tomas a justement ses racines dans une série de hasards : quand elle sert un cognac à Tomas, la radio joue du Beethoven (Beethoven est pour Tereza l'image du monde auquel elle aspire) ; Tomas lit un livre (Tereza a fait des livres un des attributs de son identité) ; il occupe la chambre six (enfant, elle habitait le numéro six) ; il s'assit sur un banc jaune (le banc où elle s'était assise la veille). « Elle comprit alors (les oiseaux des hasards se rejoignaient sur ses épaules) que cet inconnu lui était prédestiné. Il l'appela, l'invita à s'asseoir à côté de lui. (Tereza sentit l'équipage de l'âme s'élancer sur le pont de son corps) » (*L'insoutenable*, p. 79).

Il est difficile de prendre ces hasards au sérieux. Non parce qu'ils sont improbables, mais au contraire parce que même dans la vie la plus terne ils seraient tellement abondants qu'ils paraissent *a priori* dénués de signification. Et pourtant c'est dans ces coïncidences que Tereza puise la force morale nécessaire pour se rendre à Prague afin de revoir Tomas. Comment se fait-il que cette série de coïncidences arbitraires soit suffisamment lourde pour changer le destin de Tereza ?

Notre vie quotidienne est bombardée de hasards, plus exactement de rencontres fortuites entre les gens et les événements, ce qu'on appelle des coïncidences. Il y a coïncidence quand deux événements inattendus se produisent en même temps, quand ils se rencontrent : Tomas apparaît dans la brasserie au moment où la radio joue du Beethoven. Dans leur immense majorité, ces coïncidences-là passent complètement inaperçues. Si le boucher du coin était venu s'asseoir à une table de la brasserie à la place de Tomas, Tereza n'aurait par remarqué que la radio jouait du Beethoven (bien que la rencontre de Beethoven et d'un boucher soit aussi une curieuse coïncidence). Mais l'amour naissant a aiguisé en elle le sens de la beauté et elle n'oubliera jamais cette musique. Chaque fois qu'elle l'entendra, elle sera émue. Tout ce qui se passera autour d'elle en cet instant sera nimbé de l'éclat de cette musique, et sera beau. (*L'insoutenable*, pp. 80-81)

La beauté signifie que l'agencement de la réalité vise à provoquer un plaisir sensuel chez l'individu, mais aussi que se trouvent renforcées les tendances

vers l'individualisation, jusqu'alors réprimées. Au niveau concret, les faits qui déclenchent la passion de Tereza pour Tomas sont assez modestes, mais au niveau symbolique leur importance est suprême : le livre est le signe par lequel Tereza veut affirmer son unicité ; Beethoven est pour Tereza l'image du monde auquel elle aspire, une échappatoire hors du monde étouffant et borné de sa province ; le banc jaune est pour elle un résidu de la beauté dans une laideur devenue universelle. Les combinaisons les plus fortuites se transforment d'abord en signes à interpréter puis en message sacré. Ce qui emporte la décision la plus importante de sa vie n'est donc pas un raisonnement logique, mais le désir de beauté et cela sans qu'elle le sache et plus ou moins indépendamment de sa volonté.

Pour l'individu sensibilisé à la beauté de l'être (par l'amour par exemple), le contact avec les choses (« le hasard ») produit d'abord un rapprochement intuitif de caractère esthétique (« la coïncidence »), puis traduit dans des images (« la métaphore »). Entre la perception du réel et ce qu'elle devient dans la pensée de Tereza, il n'y a en effet aucune transition, mais par trois fois un saut complet d'une sphère à une autre. D'abord le hasard, un événement quelconque, puis une épiphanie esthétique, finalement un processus de symbolisation, donc un triple éloignement, mais également un processus de symbolisation à chaque fois plus profond. À chaque fois il y a rupture, saut, « métaphore », c'est-à-dire transposition arbitraire. À travers ce processus, les personnages (mais également le romancier, puisque celui-ci obéit aux mêmes lois de la beauté que ses personnages) saisit, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses.

Il ne faut jamais oublier l'impuissance constitutive qui condamne la pensée à ne jamais pouvoir saisir objectivement une chose. C'est inévitablement l'imagination qui sert de médium entre le monde de la pensée et celui des objets, les intégrant immédiatement dans un sens. Or, cela dit, Kundera affirme que cette impuissance n'est que l'envers d'un immense pouvoir : l'homme, du fait que rien n'est jamais simplement présenté mais que tout est représenté pour la conscience humaine, a la possibilité de créer un sens. Il peut dominer les choses en leur prêtant un sens dans un acte de création. Les vérités subjectives s'avèrent ainsi plus importantes pour la pensée des hommes que les phénomènes nus⁹.

⁹ On voit à quel point cette position est aux antipodes de la pensée dominante des lettres françaises dans les années cinquante et soixante. Robbe-Grillet affirmait la barrière infranchissable qui se dressait entre l'homme et le monde des objets ; Sartre, et plus tard Barthes, dénonçaient le procédé mythologique comme une falsification de la vérité qui serait, bien entendu, du côté de l'objectivité. Autrement dit, Robbe-Grillet aussi bien que Sartre valorisent l'idée de « l'en soi » objectif au détriment du « pour soi » subjectif. Dans la perception

Dans cette perspective, la beauté apparaît comme ce par quoi chaque chose, chaque détail, prétend exister individuellement et se faire reconnaître. Ce principe est le fondement de la complicité entre celui qui perçoit et ce qui est perçu, chacun s'individualisant au contact de l'autre.

Le réel, c'est le signe de l'accord entre le moi, individu distinct de l'humanité entière, et chaque chose prise séparément, absolument distincte de la masse, à cause de sa relation au moi. Kundera fait ainsi apparaître l'expérience de la beauté comme un moment de perception exacerbée, où le personnage s'intéresse passionnément à ce qu'il croit vivre, où il passe contrat avec ce réel qui le fait vivre, alors que la vie ordinaire dans son inévitable dispersion laisse le plus souvent passer ces moments d'étrange vérité, grâce au détachement du moi par rapport au réel. À l'isolement foncier de la conscience qui perçoit répond comme en écho l'isolement de chacune des choses. Ces deux isolements, dans des moments miraculeux, disparaissent simultanément. Cet état étrange permet d'accéder à la vraie signification. Pour Tereza les apparences ne sont plus comme des ombres qui s'évanouissent dans la confusion (comme le veut le platonisme). Il s'agit d'une transfiguration de l'apparence grâce à laquelle celle-ci devient à la fois vérité et fiction, identité et différence.

« L'amour peut naître d'une seule métaphore »

L'idée que le désir de beauté est une force capable de déterminer et de changer le cours de notre vie, même à notre insu, est essentielle dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. De manière générale, ces moments extraordinaires où s'ouvre la porte sur l'être sont liés à la naissance de l'amour et introduisent dans la vie quotidienne une certaine dimension sacrée. Nous avons vu que pour Tereza l'espace et le temps associés à sa rencontre avec Tomas sont immortels, car ils deviennent le lieu d'objectivation du présent éternel, du temps suspendu, un temps sacré et un espace sacré comme dans les religions.

Tereza est ingénue et le manque d'expérience pourrait expliquer sa conduite. Mais en réalité Tomas se comporte de la même façon. Dès qu'il tombe amoureux, lui aussi est obligé, pour s'exprimer, d'utiliser un langage poétique, sacré, mythique.

Au début, les hasards qui forcent Tereza dans ses bras n'ont aucune signification pour Tomas. Ils sont symboliquement muets. Dès lors la question qui se pose est : d'où lui vient cet amour (auquel absolument rien ne le prédispose) pour cette femme (qui est tellement différente de lui) ? À

créatrice de Nietzsche le monde devient anthropomorphe, ce qui, selon eux, masque les données essentielles de la situation de l'homme au monde. La réalité doit être perçue comme objective, distante et séparée du sujet qui la pense.

l'origine de l'amour, on ne trouve pas l'idée platonicienne de la moitié perdue, on ne trouve pas non plus une communauté d'intérêts, une vision du monde partagée : on trouve une métaphore.

Une mystérieuse image vient en effet irrésistiblement à l'esprit de Tomas quand il pense à la manière dont Tereza est venue à Prague lui faire l'offrande de son amour : « Il lui semblait que c'était un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve pour qu'il le recueille sur la berge de son lit » (*L'insoutenable*, p. 17). Tomas est incapable de saisir la personne de Tereza autrement qu'à travers une métaphore et face à cette symbolisation, dont les motivations lui demeurent mystérieuses, sa raison reste impuissante. Ce n'est pas la beauté de Tereza, c'est la beauté de l'image à travers laquelle il la voit qui fait naître son amour, aussi irrésistible qu'inexplicable :

Encore une fois, il se dit que Tereza était un enfant qu'on avait mis dans une corbeille enduite de poix et qu'on avait lâché au fil de l'eau. Peut-on laisser dériver sur les eaux furieuses d'un fleuve la corbeille qui abrite un enfant ! Si la fille de Pharaon n'avait pas retiré des eaux la corbeille du petit Moïse, il n'y aurait pas eu l'Ancien Testament et toute notre civilisation ! Au début de tant de mythes anciens, il y a quelqu'un qui sauve un enfant abandonné. Si Polybe n'avait recueilli le petit Œdipe, Sophocle n'aurait pas écrit sa plus belle tragédie !

Tomas ne savait pas, alors, que les métaphores sont une chose dangereuse. On ne badine pas avec les métaphores. L'amour peut naître d'une seule métaphore. (*L'insoutenable*, p. 23)

Tomas est incapable de résister à la beauté de la métaphore. De cette métaphore naît chez Tomas la compassion. Elle est le déclic affectif, qui provoque ce que Tomas a toujours redouté, à savoir la coulée affective dans l'autre. À partir de là Tereza s'impose à lui comme l'objet total de l'amour ; elle semble porter en elle quelque chose d'incomparable, quelque chose dont il a toujours ressenti le manque et qui s'est révélé à travers elle. Et que, sans elle, il ne pourra jamais plus retrouver. Il est remarquable que, lorsque Tomas envisage une vie sans Tereza, l'essence de son regret est esthétique ; il porte sur une perte de beauté et non pas tant sur la perte du bonheur. La force de cette métaphore est encore suffisante pour lui faire abandonner sa carrière de médecin et suivre Tereza à Prague malgré les protestations furieuses de sa raison.

Les rôles mythologiques

Quand Tomas pense à Tereza à travers la métaphore biblique, c'est une image qui lui vient il ne sait comment du fond de l'histoire européenne comme s'il y avait au fond de lui un désir inconscient de s'inscrire dans les

grandes structures symboliques qui nous permettent d'appartenir au monde. Il entre dans le jeu des rôles mythologiques.

Voilà un autre trait caractéristique de l'univers romanesque de Kundera : la frontière baladeuse entre l'esprit individuel et l'esprit en général. Les idées et les comportements se sont détachés de l'homme, ils sont dans l'air du temps. Ils constituent une partition donnée dans laquelle chacun doit puiser pour jouer sa propre petite musique. Même un personnage farouchement individualiste comme Tomas est subordonné aux forces qui le dépassent.¹⁰ Avec une citation de Thomas Mann, Kundera affirme que « le rôle de chacun consiste à ressusciter certaines formes données, certains schémas mythiques établis par les aïeux, et à leur permettre de se réincarner » (*Les testaments trahis*, p. 23).

Dans cette conception, l'individu n'est « qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé » (*ibid.*, p. 24). Cette imitation et continuation ne veut cependant pas dire manque d'authenticité, car « l'individu ne peut pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu » (*loc. cit.*). En fait, l'adhésion aux rôles mythiques est vécue comme un acte de création qui ouvre la porte sur la beauté de l'être. Kundera écrit ailleurs que « la beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent. [...] La beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps » (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 64).

L'image du petit Moïse lâché sur les eaux du Nil est une épiphanie, celle du divin qui fait intrusion dans le temps humain. Sur le flot du temps, c'est un instant de signification éternelle, un des jalons qui marquent et qui donnent un sens et une direction au temps humain. Moïse va marquer la rupture avec l'ancien temps cyclique et instaurer une conception messianique de l'histoire, le temps linéaire qui va de la création du monde jusqu'au jour dernier où Dieu mettra un terme à l'aventure humaine. L'ironie du passage est évidemment que cette métaphore, pour Tomas, est le début du processus qui va le conduire du temps linéaire au monde de l'éternel retour du même.

Dans *Les testaments trahis*, Kundera cite la remarque de Heidegger sur la dédivinisation du monde : « Et c'est ainsi que les Dieux finirent par s'en aller. Le vide qui en résulta est comblé par l'exploration historique et psychologique des mythes » (p. 19). Ce qui revient à dire que le sacré est déplacé hors du temple, dans la sphère hors religion, l'individu, ego qui

¹⁰ Rappelons les titres de quelques-uns des romans de Kundera : *La plaisanterie*, *L'immortalité*, *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être*. Des catégories générales prennent le lieu autrefois accordé aux personnages. Le poids, la légèreté, la sexualité, la jalousie, l'amour ne prennent pas leurs origines dans l'homme, étant des forces qui le surpassent et le traversent.

pense, ayant remplacé Dieu en tant que fondement de tout. Dans l'imagination de Tomas l'image biblique n'ouvre en effet pas l'humain au divin ; Tereza reste exclusivement humaine. L'image, religieuse, mythique, n'est pas moins porteuse de sens pour autant, car elle ouvre une fenêtre vers la dimension de la beauté, dernier résidu de la transcendance disparue.

L'ambivalence

Dans ses notes inspirées par *Les somnambules* de Hermann Broch, Kundera remarque que l'homme est un enfant égaré dans les forêts de symboles. Les choses concrètes se changent en symboles devant nos yeux et c'est ce « système de la pensée symbolique » (*L'art du roman*, p. 83) qui est à l'origine du comportement individuel comme collectif des personnages dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. C'est à travers ce système qu'ils comprennent le monde, qu'ils tombent amoureux, et c'est encore grâce à lui que les personnages principaux parviennent à dire oui à la vie même dans « les instants du plus profond désespoir ».

Il y a cependant une ambivalence profonde dans la relation esthétique au réel. D'abord le concret n'est appréhendé qu'à travers des correspondances strictement personnelles. Les personnages entrent dans leurs constructions esthétiques comme dans un couvent bâti un peu à l'écart du chemin où des vitraux brisent artificiellement la lumière du jour.

La relation esthétique au réel vise à satisfaire les besoins du moi, en traitant le concret comme une matière artistique. Cela implique que le réel n'est appréhendé qu'à travers des structures mentales, abstraites, qui de fait placent le moi en opposition au monde fonctionnel. Il devient impossible d'appréhender le concret qu'en dehors de la vie sociale réelle, comme art autonome. Le caractère privé de l'épisode où Tereza tombe amoureuse de Tomas, par exemple, souligne l'abstraction de la réalité sociale et risque d'évoluer, dans d'autres épisodes vers une solitude totale. Le problème est directement thématique dans « Les mots incompris » qui relève une série de quiproquos existentiels entre Sabina et Franz ; mais au fond tous les personnages évoluent dans un univers privé qui ne coïncide pas avec celui des autres. Même la relation affective, en général censée être le seul mode de communication réelle, n'est pas fondée sur la connaissance, la compréhension de l'autre. La fusion amoureuse n'aura jamais lieu. Le solipsisme apparaît comme une donnée fondamentale de la condition humaine.

On découvre alors que l'on ne peut atteindre à la plénitude subjective des significations que par l'esthétisme : c'est-à-dire d'une manière artificielle, fictive, donc irréelle. Cette ambivalence est révélatrice d'une contradiction entre les structures qui régissent la réalité naturelle, sociale et politique et la signification des sujets réels. Dans la mesure où elles ne sont plus liées, elles risquent de verser dans la démesure et dans l'abstraction,

privilégiant soit la subjectivité absolue, soit la contrainte d'un modèle social qui réduit l'expérience concrète de l'individu à une abstraction épurée.

Kundera présente en fait un autre type de relation esthétique au monde. Nous avons vu que celle de Tomas, de Tereza et de Sabina est subjective ; elle embrasse tous les aspects de la vie, même les plus inacceptables, les plus honteux, les plus difficiles. « Ne pas contester au monde son caractère inquiétant et énigmatique », disait Nietzsche (*La volonté de puissance*, no 619). Tomas sait que son interprétation de la rencontre avec Tereza est précaire, mais il accepte l'insécurité de vivre dans l'illusion en le sachant. Malgré son caractère irréel, fictif, artificiel, cette forme de relation esthétique au monde permet aux personnages d'approcher à la fois le réel et l'accord avec l'être.

Le deuxième type, par contre, est un modèle de type platonicien qui élimine de son champ de vision non seulement tout ce qui est contingent mais encore la merde, c'est-à-dire tout ce qui est inacceptable dans la création. C'est le kitsch dont Kundera propose une analyse dans « La Grande Marche ». Les lois de la beauté sont également à l'origine du kitsch. Or si ces lois nient l'existence de ce qui est inacceptable dans la vie leur lien au réel se brise. Une vie fondée à la fois sur les lois de la beauté et la négation de la merde ne peut être qu'une vie irréelle. Si le kitsch restait confiné dans le domaine artistique, le problème qu'il représente serait de moindre importance. Mais comme notre relation au monde est par essence esthétique, le kitsch déborde dans tous les domaines de la vie : il est derrière toutes les croyances religieuses et politiques ; il détermine notre relation au monde et aux autres. Car le kitsch est, en son essence et en son mode de fonctionnement, totalitaire.

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux). (*L'insoutenable*, p. 363)

Même si l'on vit dans une société plus ou moins pluralistes où les différents courants s'annulent et se limitent, il n'en reste pas moins que toutes les représentations du monde qui dominent la vie sociale portent la marque du kitsch réduisant l'unicité de l'expérience individuelle à l'indifférenciation d'un modèle fixe et réducteur.

D'une part, la perception esthétique du réel permet aux personnages d'adhérer au monde en le révélant comme beauté. Mais d'autre part la symbolisation est toujours, dans une certaine mesure, inadéquate avec l'expérience sensible dont elle provient. Elle comporte le risque de nous faire croire en la vie en jetant un voile d'illusion sur les choses, voile

propre à dissimuler les vérités pénibles. Elle peut en effet évoluer vers un fonctionnement purement abstrait et universalisant.

La perception esthétique du réel n'est pas objective : il n'y a pas de perceptions objectives, il n'y a que des interprétations plus ou moins fidèles à la réalité et toujours susceptibles d'être remplacées par d'autres interprétations :

Nous récrivons constamment nos propres biographies, donnons aux choses un sens toujours nouveau – notre propre sens, celui qui nous convient. Nous sélectionnons celles qui nous tranquilisent et nous flattent, et supprimons tout ce qui pourrait nous rabaisser. Récrire l'histoire dans ce sens – et même au sens où l'entend Orwell – n'a rien d'inhumain. Au contraire, c'est trop humain. (Entretien avec Jan McEwan en 1984, cité in Chvatik, p. 31)

Nietzsche attribue l'infélicité humaine à l'esprit de vengeance et la vengeance n'est que le produit de la haine de son propre passé, de ce passé, que l'on ne peut modifier. Kundera abonde dans le même sens dans *Le livre du rire et de l'oubli* : « On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, mais le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre. On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé » (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 27).

La perception esthétique du réel offre justement une possibilité de libération, en transformant ce qui a été en lui donnant une nouvelle interprétation. Chaque être humain, comme chaque système politique et chaque nation, organise sa propre histoire, mais également son propre oubli. En effet quand la symbolisation s'insère entre le réel et les consciences, rien ne nous empêche de travestir ou de fausser le réel, l'éloignant encore un peu plus. Voilà la contradiction que renferme la perception esthétique de la réalité. Les personnages les plus sceptiques, Tomas et Sabina, ont bien conscience du paradoxe, mais ils acceptent néanmoins de vivre l'illusion tout en ayant conscience de sa précarité.

Dans *L'art du roman*, Kundera définit le critère de la maturité comme la faculté de résister aux symboles. « Mais l'humanité est de plus en plus jeune », écrit-il (p. 85). Le risque est en effet toujours là d'être la victime de ses propres illusions. C'est le cas notamment de Franz qui ne comprend que trop tard le sens de son expérience, s'étant laissé berné par sa vision platonicienne de la femme et par les mirages du kitsch politique. On voit donc que les lois de la beauté tendent dans deux directions diamétralement opposées : ou bien vers une adhésion et une reconnaissance au monde dans un élan créateur ou bien vers l'oubli de l'être.

La justification esthétique du monde

Que Kundera soit un esthète ne fait guère de doute. Il affirme à plusieurs reprises son culte de la beauté et de l'art du roman en même temps que son scepticisme à l'égard des autres valeurs : « ... si l'avenir ne représente pas une valeur à mes yeux, à qui suis-je attaché : à Dieu ? à la patrie ? au peuple ? à l'individu ? » se demande-t-il dans *L'art du roman*. « Ma réponse est aussi ridicule que sincère : je ne suis attaché à rien sauf à l'héritage décrié de Cervantès » (*L'art du roman*, p. 36). Mais est-ce possible d'écrire par-delà le bien et le mal et par-delà le vrai et le faux et en même temps d'échapper à l'indifférence nihiliste : cette nuit du monde où tous les chats sont bien gris.

L'esthète n'est en fait pas celui qui aime la beauté mais celui qui n'aime que cela, celui, précise Le Petit Robert, qui affiche son « scepticisme à l'égard des autres valeurs ». Être esthète, c'est aimer le beau plus que le vrai ou le bien, et même à la place du vrai et du bien. Esthète, celui à qui l'esthétique tient lieu de logique et de morale.

« Tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté », affirme Kundera dans *L'art du roman*. (p. 151). Par cette formule, Kundera donne la réponse aux accusations d'esthétisme que l'on pourrait lui adresser. La justification esthétique du monde n'est pas sa contemplation comme œuvre d'art, ni même sa transmutation en œuvre d'art, c'est la découverte du monde comme beauté.

Les soudaines déflagrations de l'imagination des personnages sont comparables aux découvertes du romancier. Il y a à cet égard une profonde correspondance entre la vie et la littérature :

Kafka a décrit la situation de l'homme tragiquement piégé. Les kfkologues, autrefois, ont beaucoup disputé si leur auteur nous accordait ou non un espoir. Non, pas d'espoir. Autre chose. Même cette situation invivable, Kafka la découvre comme étrange, noire beauté. Beauté, la dernière victoire possible de l'homme qui n'a plus d'espoir. Beauté dans l'art : lumière subitement allumée du jamais-dit. Cette lumière qui irradie des grands romans, le temps n'arrive pas à l'assombrir car, l'existence humaine étant perpétuellement oubliée par l'homme, les découvertes des romanciers, si vieilles qu'elles soient, ne pourront jamais cesser de nous étonner. (*L'art du roman*, pp. 151-52)

L'ambiguïté des lois de la beauté fait apparaître ce qui est un des problèmes fondamentaux de *L'insoutenable légèreté de l'être*, à savoir l'aliénation de l'homme par rapport à sa propre expérience concrète. À la dictature exercée par les structures réductrices de la réalité sociale, le romancier oppose sa continuelle redécouverte de la sensualité et la subjectivité concrète.

Les personnages du roman sont dans la même situation que le romancier. Dans la relation esthétique au réel, c'est surtout la composante sen-

suelle et concrète de la subjectivité de l'individu qui tente d'affronter la réalité. C'est dans la sexualité et l'amour qu'elle s'épanouit concrètement, mais elle ne peut le faire que d'une manière ponctuelle et dans un cadre privé. Voici qu'apparaît le lien entre l'art et la sexualité. Car l'art permet à cette composante concrète et sensuelle de la subjectivité, jusque-là refoulée dans le domaine privé, de s'affirmer sur le plan social.

Ce que le romancier crée dans l'instant, le lecteur le lit comme instant éternel. De même l'épiphanie esthétique des personnages devient instant éternel dans leur mémoire. (Souvenons-nous : Chaque fois que Tereza entendra la musique de Beethoven, elle sera émue. « Tout ce qui se passera autour d'elle en cet instant sera nimbé de l'éclat de cette musique, et sera beau »). Instant éternel veut dire instant de l'éternel retour du même ; et le même, c'est précisément la différence en sa plus haute affirmation. L'éternité de l'instant de beauté serait donc une éternité différenciée ; car le retour de cet instant-ci est le retour d'un instant où s'affirme une différence, une qualité absolument unique qui, se voulant telle, échappe à jamais à toute universalisation. La beauté, c'est la possibilité d'extraire du tissu uniforme et indifférencié de la quotidienneté un instant, un fait, une chose et le faire rayonner du sens. Dans la vision de Kundera, l'art n'est aucunement amputé de sa fonction éthique et de son contenu de connaissance. Au contraire : la découverte de la beauté nous permet de franchir l'abîme entre le nihilisme et le sens, d'aller du « tout est indifférent » au « rien n'est indifférent ».

Les motifs des personnages

Si l'expérience de la beauté reste à jamais irréductible à l'indifférenciation, ce n'est pourtant pas un instant éternel statique, monolithique, platonicien. L'épiphanie esthétique est soumise à la répétition nietzschéenne. C'est un instant dynamique qui ne cesse de s'enrichir de nouvelles significations. C'est ainsi que les choses, qui à l'origine n'étaient qu'un accessoire arbitraire d'une situation, peuvent se transformer en motif dans la partition du personnage : à chaque retour dans un nouveau contexte, le motif change imperceptiblement, se dotant de nouvelles significations, chaque fois le même et pourtant chaque fois différent. La forme est celle du thème avec variations.

Toute réapparition prenant place sur une courbe de destinée est à considérer suivant son double pôle : celui de la régression et celui de la découverte. Renvoyé de l'espoir du même au désespoir de la différence, les personnages apprennent de la répétition à goûter jusqu'à la forme même de l'écart. La modalité de la quête prime alors la nature d'un objet, dont l'essence s'avère évanescente. Le temps perdu ne se retrouve guère, mais les échos s'en peuvent multiplier. L'expérience de la beauté n'est arrachée

au néant que lorsqu'elle est susceptible de retour, et, bien plus, lorsque ce retour s'intègre dans une structure esthétique.

Ce mécanisme est directement thématisé à travers le motif du chapeau melon de Sabina. Le chapeau fait son apparition dans le roman pour la première fois quand Tomas et Sabina se revoient à Zürich. Coiffée du chapeau et en sous-vêtements, elle ouvre la porte ; Tomas est ému et ils font l'amour sans dire un mot. La signification du chapeau melon ne devient claire qu'une centaine de pages plus loin. Après avoir fait l'amour avec Franz, qui (à l'image du lecteur) est incapable de comprendre la signification de cet accessoire, Sabina examine le chapeau, s'étonnant « d'être encore poursuivie par le même instant perdu » (*L'insoutenable*, p. 129).

Le narrateur explique alors que le chapeau était d'abord « une trace laissée par un aïeul oublié qui avait été maire d'une petite ville de Bohême au siècle dernier » (*L'insoutenable*, p. 130). Puis c'était un souvenir du père de Sabina, son seul héritage. Mais c'est lors d'une scène d'amour avec Tomas que le chapeau melon sort du monde ordinaire des objets pour s'inscrire pour de bon dans la partition de la vie de Sabina. Tomas met le chapeau melon pour voir de quoi il aurait l'air en maire d'une petite ville. Sabina est en sous-vêtements quand Tomas lui place par jeu le chapeau sur la tête. En regardant dans le miroir l'image d'une femme presque nue qui porte un chapeau melon la plaisanterie initiale se double d'une autre signification : le chapeau signifie la violence faite à Sabina dans sa dignité de femme. Dans un éclair, cette double exposition (qui est également le principe de l'esthétique des tableaux de Sabina) superposant le comique et la violence paraît incroyablement excitant aux deux amants. Dans un moment d'ivresse dionysiaque, ils font l'amour.

Mais même après cette révélation, le chapeau melon ne cesse de s'enrichir d'autres significations. Il devient le symbole de l'originalité de Sabina ; finalement, à l'étranger, il devient un objet sentimental, son seul lien avec un passé perdu. (Voilà enfin l'explication de l'émotion de Tomas et Sabina lors de leur rencontre à Zürich). Le chapeau melon, c'est la seule chose qui permet à Sabina de se sentir ancrée quelque part en dépit des fluctuations de son existence.

La beauté et donc la signification d'un objet n'est pas immanente, elle réside dans les associations qu'elle éveille dans la conscience des personnages. La signification originelle du chapeau melon, l'apanage d'une bourgeoisie bien stable et bien tranquille, est directement trahie et niée par les significations que lui attribue Sabina ; c'est précisément le détournement de l'objet qui l'intéresse. Les personnages parviennent ainsi à une adhésion aux choses et au monde à travers un acte de création. Puisqu'ils perçoivent la réalité à travers des structures esthétiques, ils l'affrontent comme une matière artistique. Cette adhésion n'est pas rationnelle, mais d'autant plus personnelle, individuelle. C'est ainsi que le chiffre 6 et la musique de

Beethoven s'inscrivent dans la partition de Tereza, de même que l'idée de la cortège dans celle de Franz et l'image de l'enfant abandonné dans celle de Tomas.

Les motifs du romancier

Si les personnages travaillent et retravaillent leurs motifs dans leurs partitions, il en va de même du romancier. Il y a à cet égard une parfaite correspondance entre les personnages et le romancier : lui aussi intègre dans sa partition une série de motifs, de courts éléments caractéristiques, dont la répétition contribue à l'ensemble de son homogénéité. La disparité des lignes du récit nécessite en effet une forme forte. Kundera utilise la technique de Tolstoï dans *Guerre et paix* en associant les personnages à un objet ou à un petit bout descriptif qui fonctionnent comme des leitmotifs discrets mais efficaces : la lourde valise de Tereza, le miroir et le chapeau melon de Sabina, le scalpel de Tomas, la voix claironnante de Marie-Claude, les muscles de Franz, les lunettes de l'étudiante de Franz, le menton en galoche du journaliste dissident, l'index démesurément long de l'émigré tchèque.

Les plus importants de ces motifs sont dynamiques et se situent en quelque sorte entre le motif pur, destiné à être répété, et le thème, conçu pour fournir matière à des variations, pour donner naissance à des développements. Prenons encore une fois l'exemple du chapeau melon. Les trois premières occurrences de ce motif sont des séquences qui en partie sont manifestement pareilles, mais en même temps tout à fait contraires. Prenons les scènes par ordre chronologique (l'ordre de leur présentation est inversé dans le roman) : Tomas met le chapeau sur la tête de Sabina avant de lui faire sauvagement l'amour ; Franz lui enlève le chapeau pour éliminer un élément incompréhensible et inquiétant avant de couvrir Sabina de tendres baisers ; finalement Tomas lui enlève le chapeau avant de lui faire l'amour en silence.¹¹

¹¹ « Chapeau : objet magique », dit Kundera dans *L'art du roman* (p. 152). En général le motif du chapeau joue un certain rôle dans l'œuvre de Kundera. Dans le premier passage du *Livre du rire et de l'oubli*, Clementis pose sa toque de fourrure sur la tête de Gottwald pour qu'il n'ait pas froid. Après la condamnation à mort de Clementis pour trahison, il est gommé de cette photo officielle de sorte que tout ce qui reste de lui est son chapeau sur la tête de Gottwald : le chapeau d'un mort sur la tête d'un vivant. Une des dernières scènes du roman relate l'enterrement de Passer. Lors de l'oraison funèbre, le vent prend le chapeau de papa Clevis et le place sur le cercueil dans la tombe ouverte : le chapeau d'un vivant sur un mort. Et dans *L'immortalité*, Kundera analyse l'anecdote selon laquelle Beethoven aurait gardé son chapeau enfoncé en rencontrant l'impératrice à Karlsbad, alors que Goethe ôtait le sien.

Le chapeau melon est un leitmotiv « vertical » c'est-à-dire associé au même personnage. D'autres motifs sont « horizontaux », ils surgissent dans les différentes lignes du récit, associés à plusieurs personnages. Le chapeau melon de Sabina est un vêtement d'homme porté par une femme. Ce motif revient dans une forme inversée dans la scène où Sabina cache une des chaussettes de Tomas pour le punir d'avoir regardé l'heure pendant l'amour. Pour rentrer, il doit enfiler à une jambe un long bas blanc de femme. Cette scène des chaussettes dépareillées trouve de son côté un parallèle dans le passage où Franz s'aperçoit que sa mère, récemment abandonnée par son mari, a mis des chaussures dépareillées. « C'est alors qu'il commença à comprendre ce qu'est la souffrance » (*L'insoutenable*, p. 135). Alors que le motif révèle le dilemme du libertin piégé par l'amour dans la première scène, il est à l'origine de la fidélité matrimoniale et, partant, de la vision platonicienne des femmes de Franz dans la deuxième.

En d'autres occurrences aussi, Tomas et Franz sont placés dans des situations savamment asymétriques. Pour Franz le divorce de ses parents est un événement traumatisant qui détermine le cours de sa vie ; Tomas au contraire vit son divorce d'avec sa première femme dans une atmosphère de liesse et il décide peu après de ne plus jamais revoir son fils. À ces trahisons du fils par son père correspond de son côté la trahison de son père par Sabina.

Le ventre est également un motif qui traverse le code de plusieurs personnages. Malgré tout ce qui sépare Tomas et Tereza, ils sont liés par les mêmes problèmes avec leurs ventres. Les gargouillements du ventre de Tereza quand elle franchit pour la première fois le seuil de l'appartement de Tomas, lui révèle l'irréductible dualité du corps et de l'âme, alors que les crampes à l'estomac de Tomas quand il franchit pour la première fois le seuil de leur appartement après son retour de la Suisse sont liées à la découverte du caractère fortuit de son amour pour Tereza. Le motif de la merde apparaît d'abord furtivement dans le code de Tereza, puis dans celui de Sabina et de Tomas avant d'être développé et de prendre son plein sens dans l'essai sur le kitsch.

Tereza est systématiquement associé à une série d'animaux (les oiseaux du hasard, Karénine, la corneille enterrée), lien qui également s'explique également *a posteriori* dans « Le sourire de Karénine ». Le motif d'Œdipe est d'abord lié au récit biblique de Moïse et à l'idée de l'enfant abandonné. Plus tard Tomas s'inspire du mythe d'Œdipe en écrivant son article fatal sur la responsabilité des dirigeants communistes, et finalement Tereza trouve une traduction d'*Œdipe* sur les étagères de l'ingénieur avec qui elle trompe Tomas.

Des contrepoints ironiques très subtils et des images subversives scandent ainsi l'ensemble du livre, mettant sans cesse à nu la vérité

humaine des personnages. La liste de ces motifs est longue et le réseau qu'ils forment est dense. Il convient cependant d'examiner un peu plus en profondeur ceux qui ont pour origine la figure et la musique de Beethoven¹². Quand Tomas décide de quitter la Suisse pour suivre Tereza à Prague, il n'arrive pas à expliquer les raisons de son geste au directeur de la clinique suisse, parce qu'il ne veut pas que celui-ci pense du mal de Tereza. Aux questions froissées du médecin suisse, qui l'a sauvé en lui trouvant ce poste, Tomas ne peut que hausser les épaules et dire : « Es muss sein. Es muss sein ». C'est une allusion au dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven, et cette réponse lui vient à l'esprit parce qu'il pense à Tereza : c'est elle qui l'a forcé à acheter et écouter les disques des quatuors et des sonates de Beethoven. Par l'allusion musicale Tomas se fait cependant pardonner sur-le-champ, car le directeur est mélomane et il sait que Beethoven a inscrit en tête de ce mouvement les mots : « Der schwer gefasste Entschluss » – la décision gravement pesée. Dans une petite digression le narrateur explique que, depuis Beethoven, la pesanteur est indissociablement liée à la nécessité et à la valeur. Pour le directeur, la décision de Tomas doit être bonne parce qu'elle est lourde. Or en roulant vers la frontière, Tomas doute de plus en plus que sa décision soit vraiment bonne (bien que lourde) tandis que le narrateur tourne en dérision cette valorisation de la pesanteur en évoquant l'image caricaturale de Beethoven, morose et chevelu, dirigeant la fanfare des pompiers locaux qui pour l'adieu de Tomas à l'émigration joue une marche intitulée *Es muss sein* !

Dans la deuxième partie, nous aurons une première explication de la fascination de Tereza pour Beethoven. Depuis un concert où un quatuor avait joué du Beethoven et auquel elle avait assisté avec seulement le pharmacien et son épouse, « Beethoven était devenu pour elle l'image du monde « de l'autre côté », l'image du monde auquel elle aspirait » (*L'insoutenable*, p. 76). Quand elle voit Tomas pour la première fois, elle entend du Beethoven à la radio. Beethoven devient le signe mystérieux qu'il y a un sens derrière la vie qui lui donne son prix et pour lequel elle vaut d'être vécue. Encore une fois Beethoven est associé à la pesanteur, en l'occurrence celle du grand amour, mais d'une façon discrètement subversive : les deux hasards qui inscrivent Beethoven comme un motif dans la partition de Tereza n'ont aucune nécessité ; ils n'ont d'autre sens que celui que leur prête Tereza. Cependant la perception esthétique de Tereza

¹² La figure et la musique de Beethoven est également un motif récurrent dans les romans de Kundera : les réflexions sur la forme en variation dans *Le livre du rire et de l'oubli* prennent leur point de départ dans l'œuvre de Beethoven. Dans *L'immortalité*, Beethoven (et son chapeau) joue également un rôle considérable.

change la légèreté du hasard en pesanteur du destin et cette perception est en plus assez forte pour contaminer Tomas.

Finalement Kundera revient au motif dans la cinquième partie lorsque Tomas, placé devant le choix entre rétracter son article sur Œdipe et quitter la médecine, réfléchit sur ce que peut bien être les « es muss sein ! » Cette fois, Kundera rapporte finalement l'anecdote qui est à l'origine du motif. Beethoven vient réclamer l'argent que lui doit un certain Monsieur Dembscher. « Muss es sein ? » soupire le pauvre homme à quoi Beethoven répond avec un rire gaillard : « Es muss sein ! » Puis il inscrit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et compose sur ce motif une petite pièce humoristique pour quatre voix. Or ce même motif revient un an plus tard comme le noyau très sérieux de son dernier quatuor. L'« Es muss sein ! » n'a plus rien à voir avec la bourse de M. Dembscher, c'est maintenant la décision gravement pesée. Le calembour sur le remboursement d'une dette s'est chargé de tout le poids d'une thèse métaphysique. « C'est un exemple intéressant du passage du léger au lourd (donc, selon Parménide, de changement du positif en négatif) », conclut-il (*L'insoutenable*, p. 281).

Le code existentiel de Tomas est défini comme l'opposition entre la légèreté et la pesanteur. Selon l'acception couramment admise (d'ailleurs contestée par Kundera), Beethoven incarne la valorisation de la pesanteur. Beethoven est un motif qui accompagne les deux personnages principaux, surgissant lors des moments cruciaux, mais l'évolution du motif montre que sa signification est loin d'être univoque, qu'il cache au fond de lui le même paradoxe que celui qui tourmente Tomas : lors du retour de Tomas à Prague, Beethoven se transforme en parodie de lui-même et le grandiose *amor fati* de Tomas se mue en kitsch simpliste ; pour Tereza la pesanteur et la nécessité que représente pour elle Beethoven ont leurs racines dans quelque chose d'absolument arbitraire et fortuit ; et, pour Beethoven lui-même, ce qui apparaît à la fin comme une lutte contre un destin impitoyable est d'abord conçu comme une simple plaisanterie musicale. « Les polarités de Parménide sont recombinaées dans un esprit de dérision pour créer une perversion esthétique de la loi d'identité par laquelle un son lourd assume la légèreté du vide », remarque pertinemment Maria Nemcová Banerjee (p. 231).

On voit que Beethoven est un motif horizontal qui entre dans le code de plusieurs personnages, mais il est également opérant sur plusieurs niveaux juxtaposés. Concrètement, au niveau de l'action, la musique de Beethoven résonne à plusieurs reprises (dans la salle de concert, dans le café où travaille Tereza). Cependant cette musique se mue immédiatement en symbole dans l'esprit des personnages, symbole de l'amour pour Tereza, symbole de l'impératif intérieur pour Tomas. Il s'enchaîne ainsi avec l'action du roman et participe directement au développement du sujet.

À un niveau supérieur, le motif avec ses différentes composantes apparaît comme une métaphore du problème existentiel de Tomas ; il fait partie, enfin, de l'arsenal de commentaires méta-narratifs par lesquels le narrateur médite sur sa propre création.

Tout se passe comme si la réalité se présentait à Kundera, de même qu'à ses personnages comme une grande métaphore, comme un enchevêtrement de liens et de solutions provisoires, de prototypes et de variables situées dans un système d'abscisses et d'ordonnées toujours changeantes. Tout se tient, chaque chose en évoque une autre (à Tomas Tereza en rappelle confusément le récit biblique de Moïse lâché au fil de l'eau, histoire qui évoque à son tour le mythe d'Edipe) et un processus analogique universel met en étroite corrélation les choses les plus lointaines, fait germer l'une et l'autre. Les métaphores et les motifs chez Kundera ne sont donc pas des expédients stylistiques, mais une intuition du monde et de ce flux perpétuel. Et c'est de là que naît la rare puissance de la prose de Kundera, le pouvoir suggestif de ses rapprochements déconcertants de sentiments et d'images. La puissance de son style est à la hauteur de tous les changements psychologiques les plus brusques et les plus imprévus, de toutes les associations analogiques les plus étranges selon lesquelles procède notre pensée.

La répétition

La beauté de la répétition

Tomas est rentré à Prague, mais l'envie de se jeter dans les bras de Tereza a entièrement disparu. Le narrateur saisit les sentiments de Tomas à travers cette métaphore : « Ils se faisaient face au milieu d'une plaine enneigée et ils tremblaient tous deux de froid » (*L'insoutenable*, p. 56). La même métaphore réapparaît pour évoquer la même situation à 63 pages d'intervalle. Tereza est à Prague depuis 5 jours, elle se prépare à rentrer dans sa petite ville quand Tomas apparaît dans l'appartement. Elle a attendu Tomas, mais leurs retrouvailles sont difficiles : « Ils étaient tous deux face à face au milieu d'une plaine enneigée et ils tremblaient de froid » (*L'insoutenable*, p. 119). Comme c'était le cas des motifs, les mêmes métaphores, les mêmes expressions, les mêmes bribes de description parsèment ses romans.

Pourtant Kundera ne donnent pas l'impression d'être un auteur excessivement répétitif. Son style ne s'apparente pas à la représentation volontairement simple et positiviste d'un Hemingway et encore moins à la littérature religieuse et mystique (d'un D. H. Lawrence par exemple) qui fait écho aux répétitions verbales et aux parallélismes syntaxiques qui se rencontrent dans l'Ancien Testament. La répétition n'en joue pas moins un rôle important dans son œuvre, à la fois comme effet esthétique (retour des mots, des expressions, des motifs) et comme élément fondamental de la réflexion romanesque (retour et variation des thèmes).

Toutes les réflexions qui précèdent concourent à donner de la composition romanesque la définition suivante : l'art de construire un discours romanesque à la fois divers, ouvert et cohérent. Cette cohérence n'existe, évidemment, que dans la mesure où une unité très forte est sauvegardée en même temps qu'est assurée la variété indispensable qui sauve de la monotonie. C'est pourquoi dans la poétique de Kundera apparaît le souci de la répétition, lié à celui de la variation, l'une et l'autre étant également nécessaires, sans être pour autant suffisantes.

Lettres, sons et mots répétés constituent l'élément musical ou rythmique de tout texte poétique ou narratif. Sous l'entrée « Litanie » dans *L'Art du roman* (p. 166), Kundera définit lui-même la répétition comme « principe de la composition musicale » et la litanie comme « parole devenue musique ». Il voudrait, écrit-il, que le roman, dans ses passages réflexifs, se

transforme de temps en temps en chant, et il donne comme exemple un passage de litanie dans *La Plaisanterie* composé sur le mot *chez-moi* :

... et il m'apparaissait qu'à l'intérieur de ces chansons se trouvait mon issue, ma marque originelle, le *chez-moi* que j'avais trahi mais qui en était *d'autant plus* mon *chez-moi* (puisque la plainte la plus poignante s'élève du *chez-soi* trahi) ; mais je comprenais en même temps que ce *chez-moi* n'était pas de ce monde (mais quel *chez-moi* est-ce, s'il n'est pas de ce monde ?), que tout ce que nous chantions n'était qu'un souvenir, un monument, la conservation imaginaire de ce qui n'existe plus et je sentais que le sol de ce *chez-moi* se dérobaît sous mes pieds et que je glissais, clarinette aux lèvres, dans la profondeur des années, des siècles, dans une profondeur sans fond, et je me disais avec étonnement que mon seul *chez-moi* était justement cette descente, cette chute, chercheuse et avide, et je m'abandonnai à lui et à la volupté de mon vertige. (*La Plaisanterie*, p. 393)

Dans la première traduction de *La Plaisanterie*, toutes les répétitions étaient remplacées par des synonymes et Kundera montre, exemple à l'appui (*L'art du roman*, pp. 167-68), que cette substitution détruit non seulement la beauté du texte mais aussi la clarté du sens.

Dans ses écrits théoriques, Kundera revient plusieurs fois sur l'effet esthétique de la répétition. Il cite Pascal : « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il faut les laisser, c'en est la marque » (*L'Art du roman*, p. 178). Il insiste sur la beauté de la prose de Hemingway où « c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style » (*loc. cit.*), et sur la magistrale ouverture de *Point de lendemain* de Vivant Denon (*loc. cit.*) dont la beauté est entièrement fondée sur le jeu raffiné de la répétition.

Finalement, dans un long chapitre des *Testaments trahis* entièrement consacré à la traduction de Kafka, c'est encore la répétition qui est le thème principal :

Il y a des moments où la prose de Kafka s'envole et devient chant. C'est le cas des deux phrases sur lesquelles je me suis arrêté. (Remarquons que ces phrases d'une beauté exceptionnelle sont toutes les deux des descriptions de l'acte amoureux ; ce qui en dit, sur l'importance de l'érotisme pour Kafka, cent fois plus que toutes les recherches des biographes. Mais passons). La prose de Kafka s'envole portée sur deux ailes : l'intensité de l'imagination métaphorique et la mélodie captivante.

La beauté mélodique est liée ici à la répétition des mots ; la phrase commence : « Dort vergingen *Stunden*, *Stunden gemeinsamen Atems*, *gemeinsamen Herzsclags*, *Stunden*.. ». Sur neuf mots, cinq répétitions. Au milieu de la phrase : la répétition du mot *die Fremde*, et le mot *die Fremdheit*. Et à la fin de la phrase, encore une répétition : « ... *weiter gehen*, *weiter sich verirren* ».

Ces répétitions multiples ralentissent le tempo et donnent à la phrase une cadence nostalgique. (*Les Testaments trahis*, p. 137)¹³

Kundera constate que la synonymisation plus ou moins systématique (qui est la règle du beau style en France, du moins chez les traducteurs), est une trahison non seulement de la beauté esthétique du texte mais également de son sens. « Si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification » (*Les Testaments trahis*, p. 138).

Le sens sémantique de la répétition

À l'importance mélodique des répétitions s'ajoute donc le sens sémantique de la répétition. « Si le génie français se montre vétilleux sur la répétition des termes, c'est d'abord qu'il redoute beaucoup l'inutile répétition des idées », disait Georges Duhamel. Or, selon Kundera, la répétition des mêmes mots est tout sauf inutile. La répétition est nécessaire pour la clarté et l'univocité sémantique de la réflexion. En parlant encore une fois de la phrase de Kafka, il dit :

Deux fois *die Fremde*, une fois *die Fremdheit* : par cette répétition l'auteur introduit dans son texte un mot qui a le caractère d'une notion-clé, d'un concept. Si l'auteur, à partir de ce mot, développe une longue réflexion, la répétition du même mot est nécessaire du point de vue sémantique et logique. Imaginons que le traducteur de Heidegger, pour éviter les répétitions, utilise à la place du mot « das Sein » une fois « l'être », ensuite « l'existence », puis « la vie », puis encore « la vie humaine » et, à la fin, « l'être-là ». Ne sachant jamais si Heidegger parle d'une seule chose différemment dénommée ou de choses différentes on aura, à la place d'un texte scrupuleusement logique, un gâchis. (*Les testaments trahis*, p. 135)

La répétition est signe de rigueur et non pas de laisser-aller : un seul concept, une seule désignation. Kundera récuse la notion même de synonyme : « chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable » (*L'art du roman*, p. 177). Chaque écart sémantique rend la réflexion fautive.

Le sens sémantique de la répétition est important à plusieurs niveaux. Nous avons vu que le réseau de motifs est un facteur de cohérence dans un univers romanesque menacé par la dispersion et l'éclatement. Une considération attentive de ce souci d'unité dans la variété permet de constater qu'il met en œuvre, chez le lecteur, trois niveaux de perception distincts. Le premier est limité au motif isolé, à une très brève combinaison de mots ; il s'agit de la perception primaire, immédiate. Le deuxième est rela-

¹³ La phrase dont parle Kundera se trouve dans le troisième chapitre du *Château*.

tif à la perception des motifs ou des thèmes, c'est-à-dire à la perception compositionnelle la plus élémentaire, celle qui, par exemple, permet au lecteur le moins averti d'associer la phrase « Einmal ist keinmal » au personnage de Tomas (ou celle qui permet à un auditeur n'ayant rien compris à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven de fredonner le début de l'*Hymne à la joie*). Enfin, le troisième niveau fait appel à la mémoire de l'auditeur ; il lui permet de percevoir non plus seulement des assemblages de mots, mais aussi des assemblages de phrases, thèmes et motifs ; c'est le plus complexe, celui qui permet de découvrir une cohérence dans une œuvre longue. La composition romanesque est, de toute évidence, rigoureusement liée à ce troisième niveau de perception, mais elle repose sur la stabilité et la récurrence qu'assurent les deux premiers niveaux.

Dans une autre perspective, on peut constater la relation étroite entre la répétition comme effet de style et le thème fondamental de l'œuvre de Kundera. La récurrence des motifs met en évidence le mécanisme de la répétition nietzschéenne : la répétition du même, c'est la pluralité de l'identique. Les mots, les expressions et les motifs qui reviennent sont le plus souvent répétés à l'identique, mais par la place qui leur est assignée dans l'enchaînement des séquences, leur signification change à chaque retour comme s'ils portaient l'empreinte de ce qu'il y a entre chaque occurrence. Un seul exemple bref du *Livre du rire et de l'oubli* suffira pour rendre concret ce mécanisme :

Le mot intellectuel, dans le jargon politique d'alors, était une insulte. Il désignait un homme qui ne comprend pas la vie et qui est coupé du peuple. Tous les communistes qui ont été pendus en ce temps-là par d'autres communistes ont été gratifiés de cette injure. (*Livre du rire et de l'oubli*, p. 17)

L'ironie amère de ce passage vient d'une part du renversement sémantique du terme « intellectuel » qui devient une injure, mais surtout du fait que le même mot, « communiste », est répété deux fois, à la fois comme objet et sujet du verbe « pendre ». Partout dans l'œuvre la répétition a le pouvoir redoutable d'affecter son modèle de telle sorte que s'effacent l'ordre et la hiérarchie dans un effondrement généralisé. À la place de la sécurité d'une origine, la répétition nietzschéenne ne révèle que dispersion et chaos et nous expose au déracinement et à l'incertitude.

Ces réflexions sur l'importance mélodique et sémantique de la répétition montrent que l'écriture de Kundera vise aussi à communiquer une *atmosphère*. À plusieurs reprises, à la fois dans *L'art du roman* et *Les testaments trahis*, il revient sur l'idée de la parole devenue chant, qui résonne comme un écho du conseil donné par Zarathoustra : « Chante ! Ne parle plus ! » (*Ainsi parlait Zarathoustra*, « Chant des sept sceaux », § 7). Étrange ambition, apparemment antiphilosophique, chez un romancier qui est radicalement obsédé par la précision de chaque mot et dont le style est

avant tout intellectuel et rationaliste. Il semble cependant qu'à un certain niveau d'intensité, la parole même soit dépassée, pour ne laisser subsister qu'une simple pulsation rythmée du texte, la musique des affects. Il y a un au-delà du langage, la musique originelle de l'être. C'est ce chant qui se dispense dans les tonalités mélodiques d'une langue orchestrée par le travail stylistique du romancier. Par cet arrêt de la parole, ce retour au chant, se referme le cercle qui reconduit la langue à l'expérience originelle, au même type d'épiphanie esthétique que celle de Tereza qui entend du Beethoven quand elle voit Tomas pour la première fois.

Kundera vise donc à remusicaliser la langue et la composition romanesques. Or bien qu'il y ait des chants élégiaques admirables dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, c'est tout de même dans les analyses critiques (comme celles du kitsch et de l'éternel retour) dont la discursivité reste apparemment classique, qu'il atteint la perfection. Remarquons cependant que les passages les plus discursifs progressent selon un rythme musical fait de grandes ponctuations aphoristiques, marqué par les répétitions, les modulations, les inversions. Dans ces passages, la signification repose tout entière sur *l'accent*, c'est-à-dire sur le ton ou sur la musique. La musique se trouve bel et bien réintroduite dans la langue.

La stratégie de Beethoven

Dans *L'art du roman*, Kundera relève lui-même quatre passages pratiquement identiques dans quatre de ses romans et s'exclame : « Ce n'est qu'en relisant les traductions de tous mes livres que je me suis aperçu, consterné, de ces répétitions ! Puis, je me suis consolé : tous les romanciers n'écrivent, peut-être qu'une sorte de : *thème* (le premier roman) *avec variations* » (*L'art du roman*, p. 166).

Nous avons vu Kundera définir ses romans comme une longue poursuite de la définition fuyante de quelques mots-thèmes. Le *thème* est une structure ouverte conçue pour fournir matière à des variations, pour donner naissance à des développements souvent avec des conclusions sémantiques sinon opposées du moins ambiguës, mais en même temps la récurrence des thèmes est le ferment d'unité, aussi bien de chaque ouvrage individuel que de l'œuvre dans sa totalité. L'effet de cohésion de chaque thème est d'autant plus fort qu'il est accompagné de plusieurs motifs, de brefs passages caractéristiques destinés à être répétés, dont la récurrence contribue à la fois à donner à l'ensemble son homogénéité et à créer une image compliquée des possibilités contradictoires suscitées.

La composition de l'œuvre entière repose donc sur une technique à la fois de variations autour d'un thème (la même situation existentielle reprise dans des contextes différents) et de contrepoint (plusieurs regards qui se posent sur la même histoire), ce qui dans un contexte romanesque

n'est qu'une autre forme de variation. La polyphonie et la variation participent ainsi du même dessin.

Pour expliquer sa poétique romanesque, Kundera a souvent recours aux métaphores ou aux analogies avec la composition musicale. En musique, cependant, la forme en thème et variations est souvent considérée comme superficielle. En raison de sa codification très rigoureuse et de sa symétrie due aux répétitions, elle est en effet une sorte de « forme close » type, un jeu savant, « un simple étalage de technique musicale » (*Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 247). Or il semble que ce soit pour des raisons exactement opposées que la variation fascine Kundera.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage où le narrateur discute la forme en variation. Le point de départ de la réflexion est un souvenir personnel. Après de longues années consacrées à l'étude des sonates de Beethoven, le père de Kundera avait finalement compris pourquoi les variations (forme mineure) étaient devenues la forme favorite de Beethoven (compositeur majeur). Mais comme le père était malade et qu'il avait pratiquement perdu l'usage de la parole, c'est le fils qui doit interpréter la découverte du père muet :

La forme des variations est la forme où la concentration est portée à son maximum ; elle permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel, d'aller droit au cœur des choses. La matière des variations est un thème qui n'a souvent pas plus de seize mesures. Beethoven va au-dedans de ces seize mesures comme s'il descendait dans un puits à l'intérieur de la terre. (*Le livre du rire et de l'oubli*, pp. 252-53)

Donc si, pris individuellement, le thème et chaque variation sont de courtes formes closes, l'ensemble paraît être le type même d'une forme ouverte, une ou plusieurs variations pouvant toujours être soit ajoutées, soit omises. Le fils assume donc la découverte du père (et de Beethoven) et la met même en pratique dans sa propre œuvre :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité. (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 254)

Mais, comme l'indique la dernière phrase, le choix de la forme en variation est plus ambigu qu'il n'y paraît :

Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet *autre* infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose. (...) Le voyage dans l'autre infini n'est pas moins aventureux que le voyage de l'épopée.

C'est ainsi que le physicien pénètre dans les entrailles miraculeuses de l'atome. À chaque variation Beethoven s'éloigne de plus en plus du thème initial qui ne se ressemble pas plus à la dernière variation que la fleur à son image sous le microscope. (*Le livre du rire et de l'oubli*, p. 252)

Si la symphonie est comme une épopée musicale, un voyage à travers « l'infini du monde extérieur », les variations aussi sont un voyage, à l'intérieur des choses. Et l'infini de l'univers intérieur est tout aussi insaisissable que l'infini du monde extérieur : « on ne peut jamais aller jusqu'au bout » (*Le Livre du rire et oubli*, p. 253).

Si la forme en variation permet d'aller droit au cœur des choses, elle n'aboutit pas pour autant à une réponse. À mesure que les variations pénètrent infiniment à l'intérieur du thème, ce thème se complexifie, se dérobe et « se perd dans l'immensité ». La variation est une exploration qui aboutit à un paradoxe. C'est un examen sans fin et sans conclusion. Les variations chez Kundera sont ainsi marquées par le paradoxe issu de l'ambivalence et qui voue à l'échec toute recherche de la vérité. C'est pourquoi le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli* dans son commentaire doit constater que les chemins empruntés dans son exploration ne mènent nulle part... ou partout.

L'enjeu ici est celui de la stabilité de « l'identité » dans la répétition. Plus précisément, la répétition renforce-t-elle l'identité ou est-ce l'inverse qui est le vrai ? Le paradoxe de la variation (et les répétitions qu'elle implique) en tant que forme esthétique consiste précisément en ceci qu'elle n'arrive pas à cerner et à définir le thème, mais qu'elle le déconstruit, lui interdit de s'imposer comme un énoncé univoque. Vu dans cette perspective, le choix (peut-être inconscient) de la variation comme stratégie fondamentale et principe unificateur de l'œuvre aura ainsi une importance singulière : c'est une forme qui épouse les interrogations existentielles de l'œuvre.

Troisième partie

L'UNIVERS DE L'INSOUTENABLE **LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE**

La légèreté et la pesanteur

Nietzsche et Platon

Le problème fondamental de l'univers romanesque de Kundera est défini initialement comme l'opposition entre le sens et le nihilisme. À partir de cette opposition, *L'insoutenable légèreté de l'être* met en effet en jeu toute une série de notions qui semblent s'ordonner de façon symétrique : la pesanteur contre la légèreté, l'amour contre le libertinage, Tristan contre Don Juan, la fidélité contre la trahison, l'âme contre le corps, « Es muss sein » contre « Einmal ist keinmal », le kitsch contre la merde, l'éternel retour du même contre le temps linéaire. De même, les personnages semblent incarner chacun une attitude définie. On peut les diviser en personnages platoniciens et nietzschéens selon leur attitude face à l'éternel retour, attitude qui détermine également leur conception de l'amour et de l'érotisme.

La conception platonicienne de l'existence se retrouve dans le roman comme le pôle de la continuité amoureuse, de la fidélité, de l'amour romantique. Tereza et Frantz cherchent la pesanteur, la réalisation d'un idéal unique qui donnerait un sens à leur vie. Pour Tereza, Tomas est l'incarnation de cet idéal qu'elle a recherché avant de le connaître. Tomas devient son destin, nul ne pourra jamais le remplacer. Il est cette moitié perdue d'elle-même dont parle *Le Banquet*, elle rêve de se transformer en créature hermaphrodite avec lui, alors que Tomas donnerait la préférence à la femme rencontrée par hasard et non pas à la moitié perdue de lui-même (*L'insoutenable*, p. 345). Franz, de son côté, reste rivé à l'archétype sentimental de sa mère ; dans les femmes dont il tombe amoureux, il voit immanquablement apparaître les traits de sa mère cruellement blessée par l'abandon brutal de son mari.

Face aux personnages platoniciens, il y a donc les personnages nietzschéens, Tomas et Sabina, chez qui domine la légèreté de l'être, la conscience qu'il n'y a pas de retour et qu'une fois ne compte pas. La vie est un voyage sans limites ni frontières. Puisque « Einmal ist keinmal », tout n'est que jeu, vide et légèreté, et « L'histoire est tout aussi légère que la vie de l'individu » (*L'insoutenable*, p. 322). Ce sentiment de liberté se traduit surtout par un libertinage cultivé et pleinement conscient dans lequel chaque sensation est abolie par la suivante, chaque individu remplacé par son successeur.

Dès le début, chaque personnage est associé à un des pôles de l'opposition légèreté-pesanteur (ou Nietzsche-Platon) qui lui sert de fil d'Ariane dans son exploration personnelle de l'être. Les distinctions de ce schéma sommaire se brouillent cependant vite. À travers un jeu savant de similitudes de surfaces, de parallèles et de contrastes, le roman mettra en lumière l'ambiguïté des concepts. Chaque personnage devient le lieu de rencontre de qualités et de valeurs traditionnellement considérées comme incompatibles et irréductibles. Il s'agit maintenant de suivre les personnages confrontés à l'irruption du nihilisme dans leur précaire conquête du sens.

Le Don Juan de la connaissance

Tomas est sans doute l'exploration la plus profonde de la figure de Don Juan de l'œuvre de Kundera. L'histoire de Tomas se laisse résumer ainsi : au départ, c'est un libertin accompli, mais, pris au piège de son amour pour Tereza, sa passion va changer de caractère de sorte que la figure de Tristan se superpose à celle de Don Juan. Ainsi il sera la synthèse du savant et du poète, du penseur et de l'amoureux, de Don Juan et de Tristan, la fusion de qualités traditionnellement considérées comme incompatibles et inconciliables.

Le personnage du séducteur est dès le début l'un des axes essentiels du système de réflexion de Kundera. Ses personnages masculins cherchent l'aventure érotique, la variation des plaisirs. Ses histoires sont celles de Don Juan modernes, elles parlent de la simulation de l'amour et du jeu avec l'amour, et par conséquent aussi de la fragilité de l'amour – d'où leur aspect « risible » et leur mélancolie.

La mise en scène de ces Don Juan modernes s'opère cependant à la faveur d'un renversement du mythe. Dès le début de son œuvre, Kundera affirme explicitement que l'époque de la grandeur de Don Juan est révolue. Un des chapitres de son premier livre, *Risibles amours*, est en effet intitulé « La fin des Don Juan ». Selon Kundera, le noyau mythique de Don Juan est celui de son face-à-face avec la mort. Don Juan n'existe que dans et par sa confrontation avec la mort. Comme le remarque avec justesse S. Hanissadjian dans sa lecture du « Colloque » des *Risibles amours* :

...une antinomie majeure vient opposer le mythe du Don Juan classique « Grand Conquérant » à celui de Don Juan kunderien « Grand Collectionneur ». Si le premier régnait dans un monde de la morale chrétienne, avec ses fautes, ses péchés, son Dieu, ses blasphèmes et son Enfer, dans l'univers de Havel-le-Collectionneur [le Don Juan du « Colloque »] la pesanteur chrétienne est « sans poids ». Les blocs de pierre se sont changés en duvet ». De même, le « maître » est devenu « esclave » ; « l'érotisme », « banalité » ; au « vrai drame » théâtral a succédé l'ersatz des « coulisses » et des « planches d'une scène où il ne se passe jamais rien ». En conséquence, le monde de la

tragédie se résout à peine en facétie : à entendre Havel, il est « tout au plus un personnage de comédie. Et la farce elle-même est minée par des accents qui lui sont contraires, puisqu'elle consiste en une « comique tristesse » opposée à la « gaieté tragique » du Don Juan classique. (S. Hanissadjian, 1999, p. 536)

Si c'est principalement la morale chrétienne qui, par les limites qu'elle imposait aux passions de l'amour et par ses strictes exigences de fidélité monogamique, a suscité la révolte dont Don Juan est l'incarnation, il est de plus en plus menacé de tomber dans l'anachronisme au fur et à mesure que le monde évolue. La révolution sexuelle, le relâchement du rigorisme chrétien, la libéralisation des lois civiles, la promotion des femmes sont autant de raisons, parmi d'autres, pour priver le mythe séculaire de signification actuelle. Le Don Juan classique bravait avec morgue les interdits et la mort. Le Don Juan moderne a été rejoint par les interdits, sa vie érotique n'appelle plus aucun châtiment terrestre ou céleste. De même, la mort ne vient pas l'emmener en Enfer, elle vient lui tendre la main, se joindre à lui. Le Don Juan moderne semble avoir épousé le mode d'être de la mort. Dans un monde où rien n'a d'importance, il vit dans le néant la vanité d'une existence insupportablement légère.

L'ironie est évidemment que, au même moment où il enterre Don Juan, Kundera le ressuscite. Havel est bel et bien un Don Juan et, de surcroît, il inaugure une longue série de Don Juan dans l'œuvre. (Le romancier nous met d'ailleurs en garde en affirmant que tout ce qui se produit dans le « Colloque » est susceptible d'acquiescer « n'importe quel sens », y compris son opposé). Don Juan est mort, vive Don Juan. Dans le système de pensée de Kundera, la recherche de la signification d'un concept donné passe par la rature, qui marque le retour du différent dans l'identique. Le Don Juan de Kundera apparaît ainsi comme un nouvel avatar du mythe donjuanesque, qui n'efface pas, mais présente après « rature » une nouvelle « trace » du mythe de Don Juan.

Le mythe semble en fait si ancré dans l'imagination collective qu'il survit, par mille avatars, à toutes les atteintes. Même le paradoxe et la parodie ne cessent de renouveler le thème. Les problèmes posés par Don Juan ne laisseraient pas de solliciter l'imagination et la réflexion du romancier, car si le costume du personnage est désuet, les tendances qu'il incarne sont toujours présentes. Don Juan incarne le phantasme érotique masculin par excellence : le séducteur-né, scandaleux et fascinant tout ensemble, que caractérisent le nombre inhabituel de femmes qui se succèdent dans sa vie, la réciprocité du goût qu'il a pour elles et de celui qu'il leur inspire, le fait qu'il met la satisfaction de ce goût au-dessus de tous les plaisirs.

La renaissance du mythe donjuanesque chez Kundera correspond cependant à une approche renouvelée : celle du Don Juan de la connaissance. Le

trompeur devient chercheur de vérité. Derrière la soif érotique, c'est le désir de connaître qui force en avant les Don Juan kunderiens. Le mythe de Don Juan s'impose dans cette optique comme le mythe du romancier. Dans les deux cas l'attitude est essentiellement interrogatrice, sceptique et ironique. En détournant quelque peu la célèbre formule du *Gai savoir* de Nietzsche, on pourrait dire qu'ils sont « superficiels par profondeur », superficiels parce que la sexualité à leurs yeux est sans engagement affectif ni moral, profonds parce qu'ils ne manquent ni de conséquence ni de caractère dans leur exploration de l'être.

Don Juan et Tristan

Le désir de connaître ne semble pas moins problématique que le désir de braver les interdits, de vaincre les femmes pour les conduire à leur perte, car il est par vocation excessif et par destinée nihiliste. Il est caractéristique que Tomas, comme presque tous les autres libertins kunderiens, finit par abandonner sa quête d'aventures érotiques. Il est tentant d'expliquer Tomas comme l'incarnation de la métamorphose de l'amour libertin en amour romantique, la reconversion de la légèreté vers la pesanteur. C'est en fait l'explication qu'avance Sabina :

Quand je te regarde, j'ai l'impression que tu es en train de te confondre avec le thème éternel de mes toiles. La rencontre de deux mondes. Une double exposition. Derrière la silhouette de Tomas le libertin transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique. Ou bien c'est le contraire : à travers la silhouette du Tristan qui ne pense qu'à sa Tereza, on aperçoit le bel univers trahi du libertin. (*L'insoutenable*, p. 40)

Or le parcours de Tomas est plus compliqué que cette interprétation, aussi fondée soit-elle, ne laisse supposer. Pour scruter le fond de son caractère, il faut commencer par l'analyse de sa passion des femmes, car pour Tomas le plaisir sexuel n'est pas une fin en soi. Selon le narrateur, les hommes qui poursuivent une multitude de femmes se laissent répartir en deux catégories : « Les uns cherchent chez toutes les femmes leur propre rêve, leur idée subjective de la femme. Les autres sont mus par le désir de s'emparer de l'infinie diversité du monde féminin objectif » (*L'insoutenable*, p. 289). Le premier type s'assimile à une vision platonicienne du monde, il essaie d'atteindre un idéal unique et éternellement identique sous la diversité trompeuse des apparences :

L'obsession des premiers est une obsession romantique : ce qu'ils cherchent chez les femmes, c'est eux-mêmes, c'est leur idéal, et ils sont toujours et continuellement déçus parce que l'idéal, comme nous le savons, c'est ce qu'il n'est jamais possible de trouver. (*L'insoutenable*, p. 289)

Le deuxième type, par contre est à la recherche de la différence ; c'est un amant « nietzschéen » :

L'autre obsession est une obsession libertine, et les femmes n'y voient rien d'émouvant : du fait que l'homme ne projette pas sur les femmes un idéal subjectif, tout l'intéresse et rien ne peut le décevoir. Et précisément cette inaptitude à la déception a en soi quelque chose de scandaleux. Aux yeux du monde, l'obsession du baiseur libertin est sans rémission parce qu'elle n'est pas rachetée par la déception. (*L'insoutenable*, p. 289)

L'aspect platonicien du coureur romantique est souligné par le fait que ses amis ne perçoivent pas de différence entre ses compagnes (elles sont toutes pareilles, miroirs interchangeables du même idéal) et les appellent toutes par le même nom. Le libertin, en revanche, reproduit le mouvement de la répétition nietzschéenne s'éloignant chaque fois un peu plus de l'idéal.

Dans leur chasse à la connaissance, les baiseurs libertins (et c'est évidemment dans cette catégorie qu'il faut ranger Tomas) s'éloignent de plus en plus de la beauté féminine conventionnelle (dont ils sont vite blasés) et finissent inmanquablement en collectionneurs de curiosités. Ils le savent, ils en ont un peu honte et, pour ne pas gêner leurs amis, ils ne se montrent pas en public avec leurs maîtresses. (*L'insoutenable*, p. 290)

On peut donc qualifier la passion romantique de lourde, puisque c'est l'éternel retour du même, et la passion libertine de légère, puisque le libertin aborde des aventures chaque fois différentes et sans rapports avec la précédente.

Que cherche Tomas chez les femmes ? À la différence du Don Juan du mythe, Tomas n'est pas un trompeur, mais plutôt un explorateur lancé à la découverte du monde : « C'était (...) non pas le désir de volupté (la volupté venait pour ainsi dire en prime) mais le désir de s'emparer du monde (d'ouvrir au scalpel le corps gisant du monde) qui le jetait à la poursuite des femmes » (*L'insoutenable*, p. 288).

Mais le désir de connaître n'est-il pas à la fois excessif par vocation et nihiliste par destinée ? L'amour physique n'est-il pas l'éternelle répétition du même et ne débouche-t-il pas sur une effroyable monotonie génitale où tout revient au même ? N'en va-t-il pas de lui comme de Jan dans *Le livre du rire et de l'oubli* pour qui la multiplication des expériences fait perdre au corps féminin toute séduction et dépouille l'acte d'amour de tout sens ?

Non, car pour Tomas l'amour physique n'est pas *seulement* l'éternelle répétition du même, mais « l'Éternel retour du Même et du Différent ». Dans cette conception évolutive de la répétition, qui coïncide avec celle de Nietzsche, il y aurait une progression :

Supposons qu'il y ait dans l'univers une planète où l'on viendrait au monde une deuxième fois. En même temps, on se souviendrait parfaitement de la vie passée sur la Terre, de toute l'expérience acquise ici-bas.

Et il existe peut-être une autre planète où chacun verrait le jour une troisième fois avec l'expérience de deux vies déjà vécues.

Et peut-être y a-t-il encore d'autres et d'autres planètes où l'espèce humaine va renaître en s'élevant chaque fois d'un degré (d'une vie) sur l'échelle de la maturité.

C'est l'idée que Tomas se fait de l'éternel retour. (*L'insoutenable*, p. 323)

Concrètement, le désir de Tomas ne réduit pas les femmes à l'abstraction invariable de leur féminité. Bien au contraire, il cherche leur singularité. Certes, il y a beaucoup plus de ressemblances que de différences entre les êtres humains, mais pour Tomas il reste toujours un millionième de dissemblable et d'inimaginable. C'est dans ce millionième que se cache l'unicité de l'individu. « Tomas est obsédé du désir de découvrir ce millionième et de s'en emparer et c'est cela, à ses yeux, le sens de son obsession des femmes » (*L'insoutenable*, p. 287).

Évidemment, ce millionième de dissemblable peut se trouver dans tous les domaines de la vie humaine, mais « c'est seulement dans la sexualité [qu'il] apparaît comme une chose précieuse, car il n'est pas accessible publiquement et il faut le conquérir » (*L'insoutenable*, p. 287). Ce qui est directement accessible n'intéresse pas Tomas. Il cherche le secret lointain et interdit. Même pour un séducteur chevronné comme Tomas, la séduction relève du miracle. Il est ému quand une inconnue lui offre son intimité – une intimité impensable quelques minutes auparavant. La séduction n'est pas un motif de triomphe mais un émerveillement et une découverte. L'érotisme discontinu de Tomas vit de cette impression de surprise, de différence, de découverte.

C'est donc grâce au retour à la fois du semblable et du dissemblable que le monde dans son infinie diversité s'ouvre grand devant Tomas. Il échappe au nihilisme et franchit le pont (selon la formulation de Heidegger) à l'autre bout duquel « toutes choses reviennent, toutes dépendent de chaque instant, toutes dépendent de toutes : *tout revient au même* ».

Légèreté et pesanteur

Tomas explore la répétition et la différence dans le monde sans retour, où tout le monde est contraint d'agir comme des aveugles. On pourrait dire que Tereza a entrepris une exploration semblable. Seulement sa perspective est celle de l'éternel retour. Ils ont donc chacun leur point de départ, mais pour tous deux la différence est porteuse de sens. Leur coexistence est cependant difficile. Tereza souffre du libertinage de Tomas. Tomas souffre de faire souffrir Tereza. La cinquième partie du livre, « La légèreté et la pesanteur », raconte comment Tomas va négocier son passage du monde du libertinage vers le monde idyllique de Tereza.

Malgré son libertinage, Tomas n'est pas, à l'origine, tourmenté par les remords. Il ne voit pas son libertinage comme moralement condamnable

parce que, justement, cela ne signifie rien en ce qui concerne sa vie affective. Mais sa rencontre avec Tereza fait naître chez lui un sentiment de responsabilité, de compassion et de tendresse qu'il n'a encore jamais connu et qui marquera un tournant dans son existence. Le voilà placé devant le choix entre libertinage et amour, entre légèreté et pesanteur. Deux modes de vie, donc, qui correspondent à deux orientations, à deux mondes différents ; ces deux possibilités s'affrontent en lui et le somment de choisir.

Il découvre alors la face cachée d'un monde trop nietzschéen. L'individu a beau accumuler les expériences, il n'en reste pas moins prisonnier d'une inexpérience fondamentale, ce qu'il a vécu ne lui sert à rien, puisque rien ne se répète. Tomas fait siennes les exigences de l'apôtre Thomas : je croirai à la résurrection de Jésus-Christ le jour où je pourrai voir et toucher. Tomas veut faire le bon choix, mais au moment où il se voit contraint de prendre des décisions importantes, il n'est pas en mesure d'en prévoir les conséquences ; pour pouvoir agir en conformité avec l'expérience acquise, il faudrait qu'il ait la possibilité de revivre sa vie. Un monde sans retour est et restera une « planète de l'inexpérience », où les hommes sont condamnés à refaire éternellement les mêmes erreurs fatales, puisqu'il n'y a aucune possibilité de retour, aucune possibilité de revivre sa vie une deuxième fois sur la base des expériences acquises et d'éviter ainsi les fautes déjà commises.

Tomas pose la question de savoir quelle serait la vie sur une autre planète où l'homme pourrait répéter sa vie en profitant de l'expérience acquise ?

Nous autres, sur la Terre (sur la planète numéro un, sur la planète de l'inexpérience) nous ne pouvons évidemment nous faire qu'une idée très vague de ce qu'il adviendrait de l'homme sur les autres planètes. Serait-il plus sage ? La maturité est-elle seulement à sa portée ? Peut-il y accéder par la répétition ? (*L'insoutenable*, p. 323)

Tomas réfléchit (faut-il quitter Tereza ? faut-il se lancer dans la conquête d'une multitude de femmes ?) mais à cause de son inexpérience indéfectible, il ne sait quelle décision prendre et il ne pourra jamais vérifier si la décision est la bonne.

Ce qui se répète, en revanche, pour Tomas, ce sont les ultimatums face auxquels il va prendre des décisions qui semblent a priori aberrantes et qui vont inverser dans sa vie les pôles de la légèreté et de la pesanteur et faire de lui un autre homme. En Suisse, devant le directeur de la clinique, il prend la décision de suivre Tereza à Prague, abandonnant toute perspective d'une carrière internationale ; de retour à Prague, devant son chef de service, il refuse de signer une rétractation (qui au fond lui est complètement égale), renonçant ainsi à son métier de chirurgien ; même

refus, deux ans après, face au fonctionnaire du ministère de l'Intérieur, ce qui lui ferme à jamais les portes de la médecine. Or son métier de chirurgien est ce qu'il y a de plus *lourd* pour lui. La chirurgie est une « nécessité, cet « es muss sein ! » profondément enraciné en lui et auquel l'avait poussé ni un hasard ni une sciatique du chef de service, rien d'extérieur » (*L'insoutenable*, p. 278). Abandonner la chirurgie ne signifie cependant pas tirer un trait sur la passion de la connaissance.

Être chirurgien, c'est ouvrir la surface des choses et regarder ce qui se cache au-dedans. Ce fut peut-être ce désir qui donna à Tomas l'envie d'aller voir ce qu'il y avait au-delà de l'« es muss sein ! » ; autrement dit : d'aller voir ce qui reste de la vie quand l'homme s'est débarrassé de tout ce qu'il a jusqu'ici tenu pour sa mission. (*L'insoutenable*, p. 282)

Le narrateur suggère que c'est en réalité la même passion de la connaissance qui avait poussé Tomas vers la chirurgie qui maintenant l'incite à abandonner son métier. Tomas entame une nouvelle étape de sa découverte du monde.

Le libertinage, l'autre « es muss sein ! » de sa vie subit une modification comparable. Comme la chirurgie, le libertinage découle du profond désir de s'emparer du monde, « d'ouvrir au scalpel le corps gisant du monde » (*L'insoutenable*, p. 288). La rupture avec la vocation de médecin profite d'abord au libertinage. Pendant deux ans, il marche dans les rues de Prague à longueur de journée et fait un nombre considérable de rencontres ; mais ces aventures à répétition, si elles ne sont pas l'éternelle répétition du même, semblent néanmoins, au bout de deux ans, devenir une routine, voire une corvée. Tomas en prend conscience quand il n'arrive pas à reconnaître la maîtresse qu'il a pourtant essayée de rejoindre au téléphone toute la journée. « Cette mésaventure l'amusa et l'effraya à la fois : il était fatigué, pas seulement physiquement, mais aussi mentalement ; les deux ans de vacances, on ne peut les prolonger indéfiniment » (*L'insoutenable*, p. 325).

C'est alors que Tomas est à nouveau placé devant un texte qu'on lui demande de signer. Cette fois, c'est une pétition en faveur des prisonniers politiques que lui tendent son propre fils et un journaliste dissident. La situation répugne d'autant plus à Tomas qu'il sait l'initiative parfaitement inutile et probablement dangereuse. Le déclic a lieu quand son fils, pour le convaincre, lui dit que c'est son *devoir* de signer.

Devoir ? Son fils allait lui rappeler son devoir ? C'était la pire chose qu'on pût lui dire ! L'image de Tereza serrant dans ses bras la corneille reparut devant ses yeux. Il s'en souvint, elle lui avait dit qu'un flic était venu la veille au bar et l'avait importunée. Ses mains recommençaient à trembler. Elle avait vieilli. Rien ne comptait pour lui. Elle seule comptait. Elle qui était issue de six hasards, elle, la fleur née de la sciatique du chef de service, elle qui était de

l'autre côté de tous les « es muss sein ! », elle, la seule chose à laquelle il tenait vraiment. (*L'insoutenable*, p. 316)

Le sens du comportement de Tomas apparaît enfin clairement. Tereza confrontée à un monde où « tout est pareil, rien ne vaut » est à la recherche de l'unicité où réside le sens de son être ; Tomas de même est à la recherche du millionième de dissemblance qui lui ouvre le monde. Il comprend maintenant que cette quête lui est imposée (de l'intérieur certes, mais imposée tout de même). C'est un devoir : sa vie a été déterminée par la projection ininterrompue et presque mécanique vers la sexualité, ce moyen de connaître qui ne le comblera pas.

Il songea que sa poursuite des femmes était aussi un « es muss sein ! », un impératif qui le réduisait en esclavage. Il avait envie de vacances. Mais de vacances totales, de prendre congé de tous les impératifs, de tous les « es muss sein ! ». S'il avait pu prendre à jamais congé de la table d'opération de l'hôpital, pourquoi ne pourrait-il pas prendre congé de la table d'opération du monde où son scalpel imaginaire ouvrait l'écrin du moi féminin pour y trouver l'illusoire millionième de dissemblance ? (*L'insoutenable*, p. 337)

Tomas découvre les tendances néfastes inhérentes aux « es muss sein ! » Qui se conforme aux « es muss sein ! » n'est pas libre. Et si nos actes ne dépendent pas de notre libre arbitre, s'ils nous sont dictés, ils ne signifient plus rien pour nous. Pire, les « es muss sein ! » ne réduisent pas seulement l'individu à l'esclavage, ils réduisent également l'expérience particulière à un principe général. Ce sont des machines à niveler qui assimilent le différent à l'identique. C'est ce que montre la mésaventure avec la maîtresse qu'il ne reconnaît plus. Le libertinage de Tomas devient en fait un instrument d'occultation de la passion de s'emparer du monde dont il est issu.

Tant pour Tereza que pour Tomas, c'est dans ce qui est différent (« le millionième de dissemblance », « l'unicité ») au sein de l'indifférencié que réside le sens. C'est dans cette perspective que le hasard devient significatif. Tomas est d'abord pris de malaise quand il se rend compte que la rencontre avec Tereza est le résultat de six improbables hasards. Comment quelque chose de si lourd, peut-il ne tenir que par un fil si ténu ? Finalement il découvre qu'un événement est d'autant plus chargé de signification qu'il dépend d'un plus grand nombre de hasards :

Seul le hasard peut nous apparaître comme un message. Ce qui arrive par nécessité, ce qui est attendu et se répète quotidiennement n'est que chose muette. Seul le hasard est parlant. On tente d'y lire comme les gitans lisent au fond d'une tasse dans les figures qu'a dessinées le marc de café. (...) Le hasard a de ces sortilèges, pas la nécessité. Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant

comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise. (*L'insoutenable*, pp. 76-77)

Le hasard est donc important, mais pour qu'il prenne vraiment son sens, l'individu doit l'assumer. C'est uniquement en assumant ce qui n'est dicté par aucun « es muss sein ! » que l'individu peut exercer sa liberté.

Maintenant l'article sur Œdipe, la cause de la dégradation de la situation sociale de Tomas, prend tout son sens. Œdipe n'avait pas voulu tuer son père et coucher avec sa mère. En fait, il ne savait même pas ce qu'il faisait. Mais en se crevant les yeux, il fait sien un destin dont il n'était pas responsable. C'est le seul de ses gestes qui ne soit pas dicté par l'« es muss sein ! » des dieux. En s'automutilant, Œdipe affirme de manière atroce sa liberté et l'autonomie de sa volonté.

Mais Tomas dans quel domaine exerce-t-il sa liberté ? Dans le désir et la séduction, comme on pourrait le penser ? « Pour lui, depuis sa prime jeunesse, un espace de liberté ça voulait dire des femmes » (*L'insoutenable*, p. 284). Mais non : sexualité n'est pas liberté ; bien au contraire : le désir relève d'un ordre qui ne dépend pas de la volonté de l'individu. Après un rêve érotique qu'il ne parvient pas à comprendre, Tomas se met à réfléchir sur le désir :

Il se dit : Il y a deux roues dentées qui tournent en sens inverse dans le mécanisme d'horlogerie du cerveau. Sur l'une, il y a les visions, sur l'autre, les réactions du corps. La dent sur laquelle est gravée la vision d'une femme nue s'imbrique dans la dent opposée, sur laquelle est inscrit l'impératif de l'érection. Qu'une roue saute d'un cran, pour une raison ou pour une autre, et que la dent de l'excitation entre en contact avec la dent sur laquelle est peinte l'image d'une hirondelle en plein vol, notre sexe se dressera à la vue de l'hirondelle. (*L'insoutenable*, p. 340)

Pour Tomas, il y a un renversement des signes. Son amour pour Tereza l'oblige à tout réorganiser, tout repenser et, en premier lieu, son passé : le libertinage, synonyme de liberté et de légèreté, prend toujours plus de pesanteur et finit comme un diktat. La sexualité est de l'ordre de l'instinct, c'est quelque chose qui est inscrit dans nos gènes, un mécanisme que le Créateur a réglé et mis en marche. L'amour, en revanche, qui s'abat sur nous, comme les oiseaux qui se rejoignent sur les épaules de saint François d'Assise, nous offre un domaine de liberté.

Si l'excitation est un mécanisme dont se divertit le Créateur, l'amour est au contraire ce qui n'appartient qu'à nous et par quoi nous échappons au Créateur. L'amour, c'est notre liberté. L'amour est au-delà de l'« es muss sein ! ». Mais ça non plus, ce n'est pas toute la vérité. Même si l'amour est autre chose que le mécanisme d'horlogerie de la sexualité, que le Créateur a imaginé pour son divertissement, il y est quand même lié comme une tendre

femme nue au balancier d'une énorme horloge. Tomas se dit : Lier l'amour à la sexualité, c'est l'une des idées les plus bizarres du Créateur. Et il se dit encore ceci : Le seul moyen de sauver l'amour de la bêtise de la sexualité ce serait de régler autrement l'horloge dans notre tête et d'être excité à la vue d'une hirondelle. (*L'insoutenable*, p. 341)

Le libertinage de Tomas, qui l'accompagne dans le déroulement uniforme et linéaire de sa vie, s'apparente dans cette perspective à la faim et à la soif. L'amour, au contraire, est lié à l'élan vital qui recherche des voies nouvelles et différentes. L'amour devient alors le moyen grâce auquel il explore les frontières du possible. La passion de la connaissance va donc conduire Tomas à rompre d'abord avec sa vocation de chirurgien, puis avec celle de Don Juan ; elle va lui faire découvrir le lien entre sens et liberté (ce qui est au-delà de l'« es muss sein ! ») et, par ce biais, le ramener dans le monde idyllique de Tereza.

Pour Tereza, la campagne où l'homme s'intègre harmonieusement dans les cycles de la nature, représente un lien avec l'idylle édénique. Pour Tomas, la campagne offre une image de la liberté. Cette liberté est paradoxale, car le village où ils s'installent est également une prison : ils ne pourront jamais plus le quitter. Mais le village correspond bien à l'idée que Tomas se fait maintenant de la liberté. Elle consiste à choisir quelque chose justement parce qu'il n'y a aucune raison pour le choisir.

Le village représente bien le monde vide et ennuyeux du communisme, complètement dépourvu de tout ce qui aurait pu donner un peu d'intérêt à la vie. Mais voilà justement la raison pour laquelle les gens y sont libres. Les paysans, simples salariés labourant un champ qui ne leur appartient pas, n'ont plus rien à perdre. L'homme n'ayant plus à prendre ses tâches au sérieux, n'ayant plus rien à prendre au sérieux, est enfin libéré de la pesanteur de ces corvées. Tomas également, loin de tous les « es muss sein ! », sait que ce qu'il a fait est l'accomplissement d'une volonté qui n'engage que lui et qui ne vient que de lui.

On considère généralement que l'évolution de Tomas est une transformation de Don Juan en Tristan, du léger en lourd, qui s'achève au dernier chapitre lorsque Tomas et Tereza meurent écrasés sous le poids d'un camion. En un sens, cela est vrai. Tomas n'est plus volage, sa vie semble l'incarnation de la pesanteur : la fidélité sexuelle, le travail de la terre, le cycle des jours et des saisons, les années qui commencent à peser. Mais ce qui l'a conduit là, n'est pas la recherche de la pesanteur, c'est la recherche de la légèreté. Et pour Tomas la vie à la campagne (à laquelle rien ne le prédispose) avec une serveuse de province (« fruit de six hasards ») est l'incarnation même de la légèreté. Choisir cette vie n'est pas succomber sous le poids de l'amour de Tereza ; ce choix est la manifestation de la liberté la plus absolue.

Nous avons vu que Tomas, dès sa première apparition, est envisagé dans son rapport avec la philosophie de Nietzsche. Il est un explorateur des propositions nietzschéennes, d'abord de celle de l'Éternel Retour, et maintenant de celle de l'*amor fati*. La vie cyclique à la campagne libère Tomas de toute finalité providentielle. L'enseignement du Retour l'aide à surmonter le temps par la fière proclamation : je l'ai voulu ainsi et je le voudrai toujours ainsi ! Ce oui donné à l'Éternel Retour, Nietzsche le célèbre sous le nom d'*amor fati*. La liberté s'épanouit dans l'adhésion à une nécessité irrationnelle dont la volonté assume joyeusement la charge.

Épilogue

Ainsi Tomas, à la fin, arrive à l'attitude qui semble le stade idéal et final : il croit comprendre que la vraie liberté pour lui consiste à assumer ce qui lui arrive par hasard. Il n'y a pas de liberté dans le libertinage ni dans la course effrénée à la découverte du monde ; il s'attache heureux à Tereza et à Karénine. Cette fin est si étrangement apaisée que toutes les étapes que franchit Tomas semblent autant de marches conduisant à la destination finale, cime de la contemplation.

Or si l'on examine de plus près ce qui a conduit Tomas à Tereza, nous avons ici un bel exemple du rôle de l'irrationnel dans les décisions humaines. Vu de l'extérieur, Tomas est victime de ce que Kundera appelle « la conspiration des détails » (*Les testaments trahis*, p. 251). L'amour de Tomas pour Tereza triomphe de toutes ses passions précédentes parce que 1) dans la rue, il ne reconnaît pas une maîtresse qu'il a pourtant essayé de rejoindre au téléphone toute la journée ; 2) Son fils lui dit que c'est son devoir de signer une pétition 3) Tereza lui dit qu'elle ne peut pas dormir à cause de l'odeur de sexe dans ses cheveux.

Pour Tomas, ces événements séparés forment un réseau de motifs qui l'incitent à rompre avec tout ce qu'il a été : il va s'installer à la campagne avec Tereza pour devenir un mari fidèle.

Dans *Les Testaments trahis*, Kundera pose la question de savoir combien de temps l'homme peut être considéré comme identique à lui-même. Dans une analyse des personnages de Tolstoï, il affirme que ceux-ci, à la différence de ceux de Dostoïevski chez lesquels le comportement est déterminé par l'idéologie personnelle, ont une intellectualité très riche, mais changeante :

Tolstoï nous offre ainsi une autre conception de ce qu'est l'homme : un itinéraire, un chemin sinueux ; un voyage dont les phases successives sont non seulement différentes, mais représentent souvent la négation totale des phases précédentes.

J'ai dit *chemin*, et ce mot risque de nous fourvoyer car l'image du chemin évoque un but. Or, vers quel but mènent ces chemins qui ne finissent que fortuitement, interrompus par le hasard d'une mort ? (p. 249)

À la lumière de ces réflexions, la fin de *L'insoutenable légèreté de l'être* est plus ambiguë qu'elle ne paraît de prime abord. Elles rendent surtout l'ironie au roman. Il est vrai que le roman recèle des passages ouvertement ironiques, presque satiriques, (la comédie absurde et triste de l'action humanitaire au Cambodge), mais même sur les passages idylliques planent une ironie très subtile.

À propos de Tolstoï, Kundera dit encore :

On pourrait dire que les différentes phases d'un itinéraire se trouvent, les unes envers les autres, dans un rapport ironique. Dans le royaume de l'ironie règne l'égalité ; cela signifie qu'aucune phase de l'itinéraire n'est moralement supérieure à l'autre. (*Les testaments trahis*, p. 250)

Le parcours de Tomas ne constitue pas nécessairement des stades sur le chemin de la connaissance. Tomas pense agir selon une logique intérieure, mais le chemin qu'il a parcouru n'est qu'un autre fruit du hasard. Si les différentes étapes sont contradictoires et si les différentes réorientations du personnage ne sont pas les étapes d'une évolution, alors il nous devient impossible de tirer une leçon morale du roman. Notre certitude (Don Juan se fait Tristan) s'envole et nous sommes de nouveau devant le paradoxe du début : par quel côté faut-il aborder la vie ? par le léger ? par le lourd ? Question saugrenue et, bien entendu, sans réponse. Car quel est le sens de cette vie où les différentes étapes s'annulent. L'identité ne suppose-t-elle pas une certaine consistance ? Faut-il dire, dans ce cas, qu'il n'y a pas de sens, que tout est pareil, que rien ne vaut la peine ? Ou faut-il au contraire soutenir que tout est pareillement significatif, que chaque phase du chemin compte, que tout dépend du moment.

Kundera ne favorise pas la thèse nihiliste, à ce qu'il semble. Malgré l'ironie de cette vie (où le choix systématique de la légèreté semble conduire à la pesanteur) les étapes successives, loin d'abolir son individualité, le confirment en tant qu'individu. Il ne change pas pour se conformer à un diktat extérieur. Chaque transformation est une inspiration soudaine hautement personnelle ; chaque étape, chaque nouveau départ représentent un pari existentiel. Comme Bolkonsky, le personnage de Tolstoï dont parle Kundera dans *Les testaments trahis*, Tomas ne peut pas se reprocher de ne pas avoir été ce qu'il ne pouvait pas être ; en revanche, comme Bolkonsky, « à chaque phase du chemin, il a concentré toutes ses forces morales pour choisir son attitude et il le sait » (*Les testaments trahis*, p. 250). Les changements accomplis par Tomas ne sont pas raisonnables, ni justifiés, mais ils sont d'autant plus personnels. Chaque fois, il change pour s'approcher un peu plus de l'essence de son moi.

L'âme et le corps

Une âme unique dans un corps unique

Si Tomas est un aventurier nietzschéen, lancé à la découverte du monde à travers la conquête des femmes, Tereza apparaît clairement comme un être platonicien. Elle n'aime qu'une seule fois et elle souffre du libertinage de Tomas. Malgré la douleur qu'il lui cause, Tereza est plus sereine que lui. Tomas est l'homme qui doit prendre une décision et qui ne saura jamais quelle est la bonne. Tereza sait au moins ce qu'elle veut, elle n'a pas à choisir entre deux modalités opposées de l'existence. Elle veut que chaque jour répète et renforce l'idylle avec Tomas. Le bonheur, pour elle, serait l'éternel retour du même.

Cela ne veut cependant pas dire que la dialectique de la répétition est absente de son code existentiel. Elle ne s'exprime pas dans le conflit entre la légèreté et la pesanteur, mais dans son questionnement de la relation entre l'âme et le corps, le titre des deux parties du roman consacrées à Tereza.

Comme la situation existentielle de Tomas est éclairée par le thème de l'Éternel Retour, celle de Tereza est donc explicitement mise en rapport avec une interrogation à fortes connotations philosophiques, celle de l'unité de l'âme et du corps. « Tomas est né de la phrase *einmal ist keinmal*. Tereza est née des borborygmes » (*L'insoutenable*, p. 63).

Le premier chapitre de la deuxième partie, « L'âme et le corps », raconte comment les entrailles de Tereza sont prises de gargouillements la première fois qu'elle franchit le seuil de l'appartement de Tomas. Trop amoureuse pour penser à manger, elle devient la victime de ce corps qu'elle avait oublié. Ces gargouillements nous révèlent donc, selon le narrateur « l'inconciliable dualité du corps et de l'âme, cette expérience humaine fondamentale » (*L'insoutenable*, p. 64).

Le narrateur raconte alors l'unification du corps et de l'âme par la science moderne. Jadis, « le corps était une cage et, à l'intérieur, quelque chose regardait, écoutait, s'effrayait, pensait et s'étonnait ; ce quelque chose, ce reliquat qui subsistait, déduction faite du corps, c'était l'âme » (*L'insoutenable*, p. 64). Maintenant que la science peut nommer toutes les parties du corps, l'homme peut les appréhender avec sérénité. Il sait que « l'âme n'est que l'activité de la matière grise du cerveau. La dualité de l'âme et du corps

fut dissimulée derrière des termes scientifiques et n'est, aujourd'hui, qu'un préjugé démodé qui fait franchement rire » (*L'insoutenable*, p. 64). Ni Tereza ni le narrateur ne nous fournit une meilleure explication que celle de la science, mais la discussion indique clairement les limites de la vision scientifique : « il suffit d'aimer à la folie et d'entendre gargouiller ses intestins pour que l'unité de l'âme et du corps, illusion lyrique de l'ère scientifique, se dissipe aussitôt » (*L'insoutenable*, p. 65).

C'est par ce biais que le thème de Tereza est défini. Elle tente de « se voir à travers son corps » (*L'insoutenable*, p. 68). Le narrateur raconte comment Tereza dès l'enfance passait beaucoup de temps devant le miroir à épier son « moi » sur le visage. « Elle oubliait qu'elle avait devant les yeux le tableau de bord des mécanismes corporels. Elle croyait voir son âme qui se révélait à elle sous les traits de son visage » (*L'insoutenable*, p. 68).

Apparemment très éloignées l'une de l'autre, l'interrogation de la pesanteur et la légèreté et celle du corps et de l'âme n'en émanent pas moins du même problème de la répétition. En effet le problème de Tereza est que les traits de sa mère reviennent sur son visage à elle. (Car son visage est pareil à celui de sa mère, c'est une copie). Alors, comme Tomas, elle cherche le petit pourcentage de dissemblable où se cache l'unicité de son moi.

Alors, elle n'en mettait que plus d'obstination à se regarder et tendait sa volonté pour s'abstraire de la physionomie maternelle, en faire table rase et ne laisser subsister sur son visage que ce qui était elle-même. Y parvenait-elle, c'était une minute enivrante : l'âme remontait à la surface du corps, pareille à l'équipage qui s'élance du ventre du navire, envahit le pont, agite les bras vers le ciel et chante. (*L'insoutenable*, p. 67)

La pudeur de Tereza est une autre manière d'affirmer son unicité. Elle a vécu son enfance et sa jeunesse avec une mère qui se promène toute nue dans l'appartement sans baisser les stores, qui pète bruyamment, qui donne des détails sur sa vie sexuelle, qui sort son dentier. C'est là la manière dont se venge la mère de tout ce qui jadis était important pour elle, mais qui a fait son malheur, notamment sa beauté perdue. Inopportunément enceinte, sa vie n'a été qu'une longue déchéance depuis le sommet de sa jeunesse. Nourrie de ressentiment, elle affirme haut et fort les thèses nihilistes : rien n'en vaut la peine, tout revient au même. Son impudeur signifie que tous les corps sont pareils et pareillement dénués de sens ; ce ne sont que des machines pour digérer et déféquer.

Maintenant, nous pouvons mieux comprendre le sens du vice secret de Tereza, de ses longs regards répétés devant le miroir. C'était un combat avec sa mère. C'était le désir de ne pas être un corps comme les autres corps, mais de voir sur la surface de son visage l'équipage de l'âme surgir du ventre du navire. (*L'insoutenable*, p. 74)

Autant sa mère affirme que tout est pareil, que tout est indifférent, que rien ne compte, autant Tereza cherche une différence qui fasse signe. Les images de l'uniformité la hantent jusque dans ses cauchemars. Dans un de ces cauchemars inspirés par le libertinage de Tomas, elle rêve qu'elle doit marcher au pas, nue parmi d'autres femmes nues. Tomas les regarde, crie des ordres et abat à coups de revolver celles qui font un faux mouvement. Ce rêve, qui pour Tereza est l'image élémentaire de l'horreur, relie l'indifférenciation à la mort. « Les femmes qui se réjouissent d'être tout à fait semblables et indifférenciées célèbrent en fait leur mort future qui rendra leur ressemblance absolue » (*L'insoutenable*, p. 89).

Elle se révolte contre l'idée que les corps sont les mêmes, « pareillement dévalorisés, simples mécanismes sonores sans âme » (*L'insoutenable*, p. 88). La pudeur de Tereza est une affirmation que chaque corps est unique.

Au temps où elle habitait chez sa mère, il lui était interdit de s'enfermer à clé dans la salle de bains. Par là, sa mère lui disait : ton corps est comme tous les autres corps ; tu n'as pas droit à la pudeur ; tu n'as aucune raison de cacher quelque chose qui existe sous une forme identique à des milliards d'exemplaires. Dans l'univers de sa mère, tous les corps étaient les mêmes et marchaient au pas l'un derrière l'autre. Depuis l'enfance, la nudité était pour Tereza le signe de l'uniformité obligatoire du camp de concentration ; le signe de l'humiliation. (*L'insoutenable*, p.88)

Proclamer l'unicité de son corps est également le refus de Tereza de renoncer à une âme et à un destin, car dans sa vision du monde, l'âme est liée au corps (bien que celui-ci puisse trahir celle-là).

Elle est précisément venue vivre avec Tomas pour échapper à l'univers de sa mère où tous les corps sont pareils, pour que son corps devienne unique et irremplaçable. Dans la naissance de son amour pour Tomas, elle sent en effet la spécificité, l'unicité de sa personne s'exaspérer. Tereza veut être aimée en tant qu'être unique, extraordinaire, irremplaçable, absolument pour elle-même. Elle ne peut atteindre cet objectif nulle part ailleurs dans la vie sociale où tout le monde est interchangeable et fongible. Elle désire se sentir la fin ultime. Il ne lui suffit pas d'être adorée par quelqu'un de fongible. Elle veut être vue comme unique, extraordinaire et indispensable par un être qui lui aussi est unique, extraordinaire et indispensable. Voilà pourquoi Tereza ne peut être que monogame.

Mais l'ampleur de son amour est désespérément humaine : s'il offre des instants de félicité et d'éternité dont elle garde la nostalgie poignante, il n'apporte aucune certitude. Cette porte qui s'ouvre sur l'être est en même temps celle qui mène au désespoir. Car, paradoxalement, elle se trouve à nouveau confrontée à l'indifférenciation totalitaire, parce que Tomas semble tracer un signe d'égalité entre elle et les autres femmes. Par son

don juanisme, il anéantit aux yeux de Tereza les différences, ne laissant à leur place que cette tautologie dévastatrice : les femmes sont les femmes. Tomas pense la consoler en affirmant que ses aventures avec les autres femmes sont exclusivement corporelles, mais en réalité il la renvoie à l'univers où son individualité irréductible n'est ni perçue ni appréciée et auquel elle avait cru échapper.

Bien que le corps pour Tereza reste le signe et le support de son âme, elle a aussi l'expérience de la dualité du corps et de l'âme. La première fois par le gargouillement de ses intestins quand elle retrouve Tomas ; la deuxième fois quand elle tente d'alléger la pesanteur de son amour par son unique infidélité. Alors que la première trahison du corps est fortuite et due à l'oubli du corps, la deuxième est une trahison voulue. C'est une tentative de vérifier l'affirmation de Tomas selon laquelle la sexualité et l'amour (autrement dit : le corps et l'âme) n'ont rien en commun.

Dans le bar où elle travaille à Prague, elle se fait importuner par un ivrogne qui laisse entendre qu'il est de connivence avec la police secrète. Un jeune homme, qui se dit ingénieur, vient à son secours, et c'est lui qu'elle choisit comme partenaire pour pratiquer la trahison à titre expérimental. Elle lui est reconnaissante de son aide, elle le trouve sympathique, mais elle est sûre qu'elle ne l'aime pas.

Pendant l'amour, Tereza a le sentiment que son âme reste étrangère à ce que fait le corps. Cette dualité devient la principale source de son excitation, « ..ce qui excitait l'âme, c'était justement d'être trahie par le corps qui agissait contre sa volonté, et d'assister à cette trahison » (*L'insoutenable*, p. 225). Dans un premier temps, cette perspective inhabituelle fait apparaître l'unicité du corps de Tereza : « Sous l'éclairage de l'incroyable, son corps perdit pour la première fois sa banalité ; la singularité, l'inimitable unicité de son corps passaient au premier plan. Ce n'était pas le plus ordinaire de tous les corps (c'était ainsi qu'elle l'avait vu jusqu'à présent), mais le plus extraordinaire » (*L'insoutenable*, p. 226).

Or, pour Tereza, la notion d'un corps unique entraîne invariablement à sa suite celle d'une âme unique, dont le corps est l'expression. Ainsi, la dualité qui vient de naître se trouve d'emblée dissoute, de sorte que Tereza, corps et âme réunis, se réveillera dans les bras d'un inconnu qu'elle n'aime pas. « Quand Tereza leva les yeux et qu'elle vit son visage, elle se souvint qu'elle n'avait jamais consenti à ce que le corps, où l'âme avait gravé sa signature, se trouvât dans les bras de quelqu'un qu'elle ne connaissait pas et ne voulait pas connaître » (*L'insoutenable*, p. 226).

Ce mouvement circulaire montre comment Tereza est inévitablement ramenée vers l'univers de la pesanteur où chaque chose importe. Cette expérience ne fait cependant pas disparaître les doutes de Tereza, car son corps la trahit une ultime fois. Comme son âme ne consent pas à l'acte d'amour avec l'étranger, Tereza se débat, lui crache au visage, mais elle ne

parvient pas pour autant à arrêter son orgasme : « Elle résistait à la jouissance qui approchait, et comme elle lui résistait, la jouissance réprimée irradiait longuement dans tout son corps n'ayant aucune issue par où s'échapper ; la volupté se propageait comme de la morphine injectée dans une veine » (*L'insoutenable*, p. 226). C'est-à-dire qu'au moment même où elle a la confirmation de sa propre unicité et du lien entre le corps et l'âme, elle fait à nouveau l'expérience du divorce entre corps et âme.

Résumons les phases de cette expérience. La séparation voulue de l'âme et du corps jette un éclairage inhabituel sur ce corps et fait découvrir à Tereza son unicité physique ; or à l'unicité du corps correspond bien l'unicité de l'âme. Ainsi le corps fusionne de nouveau avec l'âme. Or, au moment même de cette fusion, Tereza éprouve une nouvelle séparation puisque l'âme n'a pas donné son accord pour la jouissance du corps. Tereza oscille sans cesse entre ces deux pôles. Près de l'un son corps est unique, l'emblème d'une âme également unique et Tereza ne peut donc pas être indifférente. Près de l'autre, elle n'est qu'un exemplaire quelconque entre des milliards de semblables. Elle est pareille aux autres, une copie, et ne signifie donc rien.

Cette oscillation se reproduit dans les scènes qui suivent. Bien que malade de dégoût, Tereza ne peut s'empêcher de ressentir la nostalgie de l'expérience exaltante de l'unicité de son corps. Cependant, plus elle évoque la scène de séduction dans sa mémoire, plus elle est persuadée que tout a été une mise en scène, que l'ingénieur est en réalité un flic qui l'a photographiée, voire filmée, pour pouvoir la compromettre. Elle est donc rejetée de l'univers où tout compte vers l'univers nihiliste où il n'y a pas de pudeur, où rien ne compte.

Le communisme érotique

Pendant son séjour en Suisse, Tereza essaie de vendre ses photos de l'invasion russe à un magazine à grand tirage. Le rédacteur en chef la reçoit aimablement et lui explique que ces photos d'un événement maintenant trop éloigné n'ont aucune chance d'être publiées. Au même moment entre une jeune photographe avec un reportage sur une plage de nudistes.

Le rédacteur en chef dit à Tereza d'une voix presque coupable : « c'est exactement le contraire de ce que vous avez photographié, vous ».

Tereza répondit : « Mais pas du tout ! C'est exactement la même chose ». (*L'insoutenable*, p. 107)

Comment peut-on mettre en parallèle une invasion militaire et une paisible famille nue sur une plage ? Il y a d'abord l'aspect esthétique : les images de l'invasion avec tout ce qu'elles comportent de violence et de laid élémentaires ; et puis celles-ci :

Elle examinait les épreuves et s'arrêta longuement sur une photo où l'on voyait en cercle une famille de quatre personnes : la mère toute nue penchée sur ses enfants, avec ses grosses mamelles qui pendaient comme pendent les mamelles d'une chèvre ou d'une vache, et de dos, pareillement penché en avant, le mari dont les bourses ressemblaient à des pis miniatures. (*L'insoutenable*, p. 107)

Mais ce n'est pas seulement parce que ces photos montrent quelque chose d'inesthétique que Tereza les condamne. (Allez combattre le communisme en arguant simplement de son inesthétisme !) Quand le rédacteur en chef attribue la réaction de Tereza au puritanisme communiste il fait un contresens total. C'est quelque chose de beaucoup plus profond qui est en jeu. L'invasion russe et le nudisme sont pour Tereza deux expressions du même nihilisme.

Les images de la plage des nudistes font apparaître dans la mémoire de Tereza le souvenir de sa mère qui se promène nue dans l'appartement en ricanant de la pudeur de Tereza. Ce qu'elle voit dans le communisme aussi bien que dans l'impudeur maternelle et dans le nudisme, c'est l'indifférenciation, l'abolition des singularités, la soumission à un modèle réducteur où tout est pareil et rien ne vaut.¹⁴

Le thème de la promiscuité apparaît souvent dans l'œuvre de Kundera, et il est le plus souvent totalement dépourvue de connotations péjoratives. La promiscuité de Tomas n'est pas condamnable en elle-même. Elle est peut-être irresponsable humainement, mais elle n'est pas moins morale que sa vocation de chirurgien. Or précisément cette forme de promiscuité utopique que symbolise la plage des nudistes est toujours présentée d'une manière très défavorable.

C'est cette forme de promiscuité qui dans les années soixante a servi d'idéal plus ou moins avoué à la révolution sexuelle. Il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire, d'un développement outré de l'envie chez les hommes de faire l'amour avec plusieurs femmes sans complications sentimentales. Non, cette promiscuité est produite par un collectif : elle est la manifestation d'une priorité de la communauté sur l'individu et le couple. Cette priorité apparaît nettement dans l'orgie où les liens d'amour et d'exclusivité entre les personnes sont abolis. Tout le monde est à la disposition de tout le monde. La possibilité d'exprimer une préférence érotique ou un refus n'existe pas. Si chacun peut obtenir l'accord de tous les autres, la possibilité d'exprimer une préférence érotique ou un refus n'a plus de raison d'être. Et si chacun peut obtenir l'accord de tous les autres, il doit en retour le donner à tous. Ainsi se trouve réalisé le communisme érotique : chacun donne selon ses possibilités et reçoit selon ses besoins.

¹⁴ Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, on voit exactement la même réaction de dégoût de la part du libertin Jan quand il se rend sur l'île des nudistes.

L'orgie n'est possible que lorsque sont momentanément effacées toutes nos idiosyncrasies, nos préférences, nos affects, nos jalousies et nos dégoûts, autrement dit quand sont effacées les composantes de notre individualité. Le bannissement de la répulsion de l'univers érotique signifie la fin du processus d'individualisation et de choix ; il conduit à l'indifférenciation du sujet, à la fusion avec le groupe. C'est une institution en soi qui réalise à terme le communisme érotique, la collectivisation de la sexualité. L'orgie est le moment rituel qui vient symboliser l'annulation de l'individu.

Il est évident que dans l'optique de Tereza, comme dans celui de Tomas d'ailleurs, cette forme de panérotisme s'assimile au nihilisme. L'individu, amputé de ses préférences, s'assimile définitivement à un modèle qui existe déjà en plusieurs milliards d'exemplaires et perd dans ce processus toute signification. Ce bref épisode, comme la scène d'amour avec l'ingénieur, met en évidence l'enjeu existentiel de Tereza. Elle aspire vers un univers où « rien n'est indifférent », selon la terminologie de Heidegger, mais elle se trouve sans cesse confrontée au nihilisme où « tout est indifférent ».

Le temps de Karénine

Tereza est de plus en plus malheureuse à Prague. Le libertinage de Tomas et la surveillance policière (réelle ou imaginée) la renvoient à l'univers nihiliste de sa mère. Tout prend l'aspect d'une universelle laideur, les jeunes filles sont agressives, les enfants enterrent vivantes les corneilles. De jour en jour, elle souffre davantage du libertinage de Tomas. Elle est entrée dans le cercle vicieux de la répétition nietzschéenne de sorte qu'elle n'est même pas capable d'échapper à sa souffrance en se réfugiant dans l'avenir. « Seul le regard en arrière pouvait lui apporter une consolation » (*L'insoutenable*, p. 241). Ce qu'elle trouve en regardant en arrière, n'est pas quelque chose qu'elle a connu, mais une image platonicienne de l'apaisement :

Un village et le clocher de l'église, des champs, des bois, un lièvre détalant dans un sillon, un garde-chasse au feutre vert. Elle n'avait jamais vécu à la campagne. C'était une image qu'elle s'était faite par ouï-dire. Ou par ses lectures. Ou de lointains ancêtres l'avaient inscrite dans son subconscient. Pourtant, cette image était en elle, claire et nette comme la photographie de l'arrière-grand-mère dans l'album de famille, ou comme une vieille gravure. (*L'insoutenable*, pp. 245-46)

La réalité de la campagne, où Tomas et Tereza acceptent un travail dans une coopérative agricole en déconfiture, est bien loin de cette idylle bucolique harmonieuse, mais Tereza a quand même l'impression de toucher à son but. Elle est avec Tomas et les jours passent dans une paisible monotonie où les personnages semblent revenir à l'être silencieux de la nature. Tereza comprend graduellement que sa faiblesse a eu raison de

la force de Tomas et elle se fait des reproches : « Elle l'avait appelé à la suivre, chaque fois pour le mettre à l'épreuve, pour s'assurer qu'il l'aimait, elle l'avait appelé jusqu'à ce qu'il se retrouve ici : gris et fatigué, avec des doigts raidis qui ne pourraient plus jamais tenir le scalpel du chirurgien » (*L'insoutenable*, p. 450). Tomas admet cette défaite mais persuade Tereza qu'il est heureux là où il est et avec elle. Juste avant leur mort, qui n'est pas évoquée directement dans cette dernière partie mais annoncée brièvement à deux reprises dans la troisième et sixième partie, les protagonistes trouvent une situation d'équilibre où ils s'aperçoivent qu'aucun d'eux n'est plus fort que l'autre. Ils dansent au bal du village, et Tereza pense à un de ses rêves :

Elle ressentait maintenant le même étrange bonheur, la même étrange tristesse qu'alors. Cette tristesse signifiait : nous sommes à la dernière halte. Ce bonheur signifiait : nous sommes ensemble. La tristesse était la forme, et le bonheur le contenu. Le bonheur emplissait l'espace de la tristesse. (*L'insoutenable*, p. 455)

Cette mort annoncée (mais savamment éludée puisque le récit s'arrête précisément la veille du matin fatal avec l'évocation de ce moment de bonheur) contribue à l'atmosphère élégiaque de la fin du roman. Mais cette atmosphère est surtout le fait du récit de la lente agonie du chien Karénine. Car plus que la relation entre Tomas et Tereza, c'est Karénine qui est au centre. La dernière partie du roman se déroule en effet dans le temps de Karénine,

De tous les trois, il était le plus heureux. Jamais sa fonction de « chancelier de l'horloge » n'avait été aussi scrupuleusement respectée qu'ici où il n'y avait aucune place pour l'improvisation. Ici, le temps dans lequel vivaient Tereza et Tomas se rapprochait de la régularité du temps de Karénine. (*L'insoutenable*, p. 413)

De même tout se passe comme si le deuil de la mortalité de toutes choses par un subtil renversement de la perspective s'exprimait plus par la mort de Karénine que par celle de Tomas et Tereza. En fait le chien devient un thème à part entier, grâce auquel Kundera met en place un nouveau poste d'observation, un nouveau prisme à travers lequel sont réfractés les autres thèmes du roman. Mais, surtout, la perspective de Karénine est l'aboutissement de l'interrogation de l'éternel retour parce qu'elle ouvre une réflexion sur l'idylle et le bonheur.

« L'amour qu'on porte à un chien scandalise » (*L'insoutenable*, p. 418), remarque le narrateur en parlant de l'amour de Tereza pour Karénine. L'animal est au-delà de la frontière du monde humain. Dans la Genèse, il est écrit que Dieu a créé l'homme pour qu'il règne sur les oiseaux, les poissons et le bétail. Tereza, dont le départ de la ville correspond à un

retrait du monde des humains et à un rapprochement du monde originel des animaux, pense en revanche qu'il faut définir l'homme comme un parasite de la vache :

On peut voir dans cette définition une simple plaisanterie et en sourire avec indulgence. Mais si Tereza la prend au sérieux, elle s'engage sur une pente glissante : ces idées-là sont dangereuses et l'éloignent de l'humanité. Déjà, dans la Genèse, Dieu a chargé l'homme de régner sur les animaux, mais on peut expliquer cela en disant qu'il n'a fait que lui prêter ce pouvoir. L'homme n'était pas le propriétaire mais seulement le gérant de la planète, et il aura un jour à rendre compte de sa gestion. Descartes est allé plus loin : il a fait de l'homme « le maître et le possesseur de la nature ». Et il y a certainement une profonde logique dans le fait que lui, précisément, ait nié que les animaux ont une âme. L'homme est le propriétaire et le maître tandis que l'animal, dit Descartes, n'est qu'un automate, une machine animée, une « *machina animata* ». (*L'insoutenable*, pp. 418-19)

Entre la Genèse et Descartes l'ambiguïté s'est perdue. La Genèse suggère à la fois la domination et la prise en charge, Descartes ne suggère que la domination : l'homme n'est plus tenu à prendre en charge les animaux parce que ceux-ci n'ont pas d'âme.

Le monde moderne a donné raison à Descartes. Les vaches « n'ont plus de nom et ce ne sont plus que des « *machinae animatae* » (*L'insoutenable*, p. 421). Mais, aux yeux de Tereza, cette relation de domination avec les animaux n'est qu'un autre aspect du monde nihiliste que représente sa mère. C'est le monde du « rien ne vaut la peine » où le sens et l'identité se perdent dans l'indifférenciation. Comme dans son questionnement de la relation entre l'âme et le corps, Tereza se montre encore une fois plus près du monde archaïque, préscientifique que du monde moderne. Pour elle, la conception cartésienne de l'animal comme une machine animée est réfutée par le sourire de Karénine, c'est-à-dire le grognement par lequel le chien répond au grognement de Tomas quand ils jouent. Ce sourire la conduit à remettre en question l'idée même de l'homme comme maître et propriétaire de la nature.

Tereza caresse la tête de Karénine qui repose paisiblement sur ses genoux. Elle tient à peu près ce raisonnement : Il n'y a aucun mérite à bien se conduire avec ses semblables. [...] la vraie bonté de l'homme ne peut se manifester en toute pureté et en toute liberté qu'à l'égard de ceux qui ne représentent aucune force. Le véritable test moral de l'humanité (le plus radical, qui se situe à un niveau si profond qu'il échappe à notre regard), ce sont ses relations avec ceux qui sont à sa merci : les animaux. Et c'est ici que s'est produite la faillite fondamentale de l'homme, si fondamentale que toutes les autres en découlent. (*L'insoutenable*, pp. 420-21)

Encore une fois, le roman de Kundera amorce un dialogue avec la philosophie nietzschéenne. Dans sa lecture de Nietzsche, Heidegger y discerne l'achèvement grandiose et inquiétant de la métaphysique occidentale. Par le concept de la volonté de puissance où culmine la prétention du sujet à « arraisonner » l'étant selon les normes planifiées de la technique, la philosophie nietzschéenne, selon Heidegger, appartiendrait à l'histoire de « l'oubli de l'être ». L'homme, depuis Descartes, s'est engagé sur la route qui conduit vers la maîtrise totale et Nietzsche marque le point culminant de cette évolution. Selon Heidegger, cette conception de la nature comme une hiérarchie de volontés de puissance a conduit à la faillite de l'homme et à l'oubli de l'être.

L'avant-dernière partie du roman est consacrée au kitsch en général et plus spécifiquement au kitsch politique de « La Grande Marche », la vision historiciste d'un monde qui progresse constamment vers un âge d'or situé à la fin de l'Histoire. « Le sourire de Karénine » s'oppose à « La Grande Marche » comme les cycles de la nature s'opposent à l'Histoire, comme la permanence s'oppose au changement. En même temps la dernière partie du roman se présente également comme une nouvelle variation et un ultime questionnement du thème de la Grande Marche. Seulement cette fois la marche est vue depuis la perspective inhabituelle de ceux qui sont restés au bord de la route, à savoir les animaux.

J'ai toujours devant les yeux Tereza assise sur une souche, elle caresse la tête de Karénine et songe à la faillite de l'humanité. En même temps, une autre image m'apparaît : Nietzsche sort d'un hôtel de Turin. Il aperçoit devant lui un cheval et un cocher qui le frappe à coups de fouet. Nietzsche s'approche du cheval, il lui prend l'encolure entre les bras sous les yeux du cocher et il éclate en sanglots.

Ça se passait en 1889 et Nietzsche s'était déjà éloigné, lui aussi, des hommes. Autrement dit : c'est précisément à ce moment-là que s'est déclarée sa maladie mentale. Mais, selon moi, c'est bien là ce qui donne à son geste sa profonde signification. Nietzsche était venu demander au cheval pardon pour Descartes. Sa folie (donc son divorce d'avec l'humanité) commence à l'instant où il pleure sur le cheval.

Et c'est ce Nietzsche-là que j'aime, de même que j'aime Tereza, qui caresse sur ses genoux la tête d'un chien mortellement malade. Je les vois tous deux côte à côte : ils s'écartent tous deux de la route où l'humanité, « maître et possesseur de la nature », poursuit sa marche en avant. (*L'insoutenable*, pp. 422-23)

Si Nietzsche (selon Heidegger) est l'achèvement de la métaphysique occidentale, il est également l'initiateur d'un commencement réellement nouveau en philosophie. C'est ce dernier Nietzsche, conscient de son erreur, disposé à renouer avec l'être, qu'aime Kundera. Cette prise de position indique l'enjeu de la dernière partie de *L'insoutenable légèreté de*

l'être : c'est une tentative pour formuler une compréhension de l'existence humaine sur un modèle tout à fait différent du modèle classique qui, depuis la Renaissance domine la pensée artistique, philosophique et politique de l'Occident.

En passant, Kundera met en lumière les dangers de ce modèle, les traits troublants qui se retrouvent dans les idéologies totalitaires. C'est notamment dans nos rapports avec les animaux et avec la nature, que Kundera voit les symptômes d'une maladie au cœur même de la civilisation européenne.

Dans un passage, bref mais significatif, le narrateur expose côte à côte les effets du totalitarisme et le traitement infligé aux animaux. C'est en lisant une dépêche selon laquelle tous les chiens avaient été abattus dans une ville de Russie que Tereza sent pour la première fois « l'horreur qui émanait de ce grand pays voisin » (*L'insoutenable*, p. 419). Dans l'optique de Tereza, cette dépêche apparemment sans importance révèle la véritable nature du régime soviétique. Il ne s'agit pas là de faire avancer l'humanité au détriment des animaux, comme on pourrait le croire. Il s'agit d'une volonté de puissance qui se réserve le droit de frapper où il veut et qui se dirige autant vers les faibles et les innocents que vers les coupables. Le rapport de domination qui est devenu notre seul rapport au monde animal contiennent donc déjà en germe le totalitarisme. Après l'occupation russe de la Tchécoslovaquie, les événements donnent en effet raison à Tereza :

Les gens étaient encore traumatisés par la catastrophe de l'occupation, mais dans les journaux, à la radio, à la télé, il n'était question que des chiens qui souillaient les trottoirs et les jardins publics [...] Un an plus tard, la rancœur accumulée (d'abord essayée sur les animaux) fut pointée sur sa véritable cible : l'homme. Les licenciements, les arrestations, les procès commencèrent. Les bêtes pouvaient enfin souffler. (*L'insoutenable*, p. 420)

Entre « la Grande Marche » ascensionnelle de toutes les forces du progrès, et le régime totalitaire de Staline, il n'y a qu'une différence de degré. Staline n'a fait que monter sur une marche plus haute de la hiérarchie des volontés de puissance. Tereza a compris que l'idée même d'une Grande Marche vers un âge d'or situé dans l'avenir et peu à peu réalisé par l'effort de l'homme et par le temps complice de sa volonté est aussi lourde de menaces que vide de sens.

Si la position de Kundera semble claire pour une fois, la leçon qu'on peut en tirer n'en reste pas moins ambiguë. La prise de position en faveur de Tereza et de la folie de Nietzsche n'implique pas nécessairement que Kundera serait obsédé par l'idéal d'une humanité d'agriculteurs et de bergers vivant en accord avec les rythmes naturels des jours et des nuits, des saisons, des naissances et des morts. Kundera ne nous offre pas de solution qui nous aiderait à nous écarter de la Grande Marche, pour retrouver le

monde de l'être. Ou plus exactement, Kundera nous montre ce monde, mais c'est un monde qui nous est inaccessible : c'est le monde animal.

Les animaux du paradis

De façon générale, les animaux jouent un rôle discret, mais significatif dans l'œuvre de Kundera. Le chien Bob, dans *La valse aux adieux* apparaît brièvement comme symbole de l'innocence persécutée. Dans ce roman, des groupes de vieux messieurs parcourent la ville à la recherche de chiens errants, les capturant même devant leurs propriétaires. Le but de ces escadrons de chasseurs de chiens est de garder les parcs propres en exterminant les chiens. Cette chasse aux chiens se fait en fonction de « l'accord catégorique avec l'être », une vision qui exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable nous explique Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Parmi les éléments inacceptables de l'existence, il y a la merde. Or la vie n'est pas possible dans un monde qui nie et détruit ce qui est inacceptable. Après avoir sauvé le chien *in extremis*, en refusant à Ruzena de le prendre (alors qu'il la laisse prendre de sa main la pilule bleue qui causera sa mort), Jakub réfléchit sur sa conduite :

Jakub se dit que dans son pays les choses ne s'amélioreraient pas et n'empiraient pas non plus, mais qu'elles devenaient de plus en plus risibles : il avait naguère été victime de la chasse à l'homme, et la veille il avait assisté à une chasse aux chiens, comme si c'était encore et toujours le même spectacle dans une autre distribution. Des retraités y tenaient les rôles de juges d'instruction et de gardiens, les hommes d'État emprisonnés étaient interprétés par un boxer, un bâtard et un lévrier. (*La valse aux adieux*, p. 168)

Jakub se lie immédiatement d'amitié avec Bob, il a toujours aimé les chiens : « ils étaient proches, affectueux, dévoués et, en même temps, tout à fait incompréhensibles. On ne saura jamais ce qui se passe en fait dans la tête et dans le cœur de ces confiants et joyeux messagers de l'insaisissable nature » (*La valse aux adieux*, p. 125). Le rôle de Bob reste marginal, mais il est clair qu'il préfigure celui (beaucoup plus important) de Karénine, de même que Jakub par certains égards préfigure Tomas. « Vous aimeriez mieux voir des caniches que des enfants dans les berceaux ! » reproche Ruzena à Jakub. Tomas épouse Tereza et lui donne un chiot.¹⁵

¹⁵ La chasse aux animaux est, semble-t-il une particularité des régimes communistes. Dans les années cinquante, la Chine organisa également une vaste campagne d'extermination des oiseaux avec le résultat que les récoltes furent mangées par les insectes. C'est un thème qui parcourt toute l'œuvre de Kundera. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera laisse entendre que les humains ne sont pas à l'abri, qu'eux aussi peuvent soudainement se trouver de

Karénine n'est cependant pas le seul animal de *L'insoutenable légèreté de l'être*. Les animaux contribuent à assurer la cohérence du réseau symbolique du roman. Évoquant la naissance de l'amour entre Tomas et Tereza, Kundera utilise plusieurs fois la même image : « Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise » (*L'insoutenable*, p. 77). L'image récurrente des oiseaux des hasards est une allusion à la relation entre l'homme et l'animal que représente saint François d'Assise qui prêchait pour les animaux : une relation d'amitié, de confiance et de compassion aux antipodes de la traditionnelle conception occidentale de l'homme comme maître et possesseur du monde animal.

Tomas et Tereza se distinguent également dans l'univers du roman par leur compassion pour les animaux. Quand Tomas doit choisir un chiot pour Tereza, les implications de ce choix lui apparaissent aussitôt : « Tomas devait choisir parmi les chiots et savait que ceux qu'il ne choisirait pas allaient mourir. Il se faisait l'effet d'un président de la République quand il y avait quatre condamnés à mort et qu'il ne peut en gracier qu'un » (*L'insoutenable*, p. 42). Toute la laideur de la vie à Prague est concentrée dans l'image de la corneille enterrée vivante par des gamins. C'est encore cette image de Tereza qui déterre une corneille enterrée vivante, image élémentaire de la compassion dans un monde où la compassion n'a plus cours, qui motive la dernière grande décision de Tomas, celle d'abandonner le libertinage et de s'installer avec Tereza à la campagne. L'équilibre entre Tomas et Tereza s'exprime pour Tereza à travers l'image d'un lièvre : « Qu'est-ce que ça signifie, se changer en lièvre ? Ça signifie oublier sa force. Ça signifie que désormais on n'a pas plus de force l'un que l'autre » (*L'insoutenable*, p. 454). Finalement la dernière image du roman est celle d'un gros papillon de nuit qui se met à tourner à travers la chambre, rappel discret du mouvement cyclique de la vie, l'alternance des morts et des naissances.

Pendant toute la dernière partie s'opère un insensible rapprochement de l'humain et de l'animal sous le signe de la compassion. Pendant l'agonie de Karénine nous voyons le chien s'humaniser pendant que Tomas, à quatre pattes, un croissant à la bouche, poussant des grognements, joue au chien. Le grognement qu'il réussit à arracher au chien mourant, c'est le sourire de Karénine, le signe qu'il a encore le goût de vivre. Dans la dernière partie, Karénine apparaît de plus en plus comme un être doté de senti-

l'autre côté : Tamina, seule adulte sur l'île des enfants est persécutée parce qu'elle est au-delà du monde des enfants, comme le veau est au-delà du monde de l'homme. Ce motif rejoint celui de la chasse aux animaux de *La valse aux adieux* dans *L'insoutenable légèreté de l'être*.

ments, de désirs et de pensées. La beauté poignante de sa mort forme un contraste saisissant avec la comédie cruelle de la mort de Franz.

Tomas lui demanda de serrer fermement la patte de derrière juste au-dessus de la veine qui était mince et où il était difficile d'enfoncer l'aiguille. Elle tenait la patte de Karénine, mais sans éloigner son visage de sa tête. Elle lui parlait sans cesse d'une voix douce et il ne pensait qu'à elle. Il n'avait pas peur. Il lui lécha encore deux fois le visage. Et Tereza lui chuchotait : « N'aie pas peur, n'aie pas peur, là-bas tu n'auras pas mal, là-bas tu rêveras d'écureuils et de lièvres, il y aura des vaches, et il y aura aussi Méphisto, n'aie pas peur... ». (*L'insoutenable*, p. 438)

À partir de Karénine et à travers les réflexions de Tereza sur la relation entre les hommes et les animaux, notre sympathie pour le chien mourant s'étend aux autres animaux, d'abord au cochon Méphisto, que le président de la coopérative a dressé comme un chien. Le cochon, l'animal de consommation par excellence, a en fait développé une personnalité de telle sorte que Karénine le préfère aux autres chiens du village qui aboient bêtement et sans motif : « Karénine appréciait la rareté à sa juste valeur et je serais tenté de dire qu'il tenait à cette amitié avec le cochon » (*L'insoutenable*, p. 412). Même les vaches que garde Tereza sont assimilées à l'homme. Quand elles jouent elles donnent l'impression à Tereza que ce sont « de grosses dames dans la cinquantaine qui feraient semblant d'avoir quatorze ans » (*L'insoutenable* 418).

Comme c'était le cas pour la première partie, l'ombre de Nietzsche plane sur la fin de *L'insoutenable légèreté de l'être* où se développe la discussion de la relation entre l'homme et les animaux. Nietzsche est le premier à avoir mis en avant l'animal comme l'incarnation de l'alliance secrète avec la vie régénérante et saine loin du mouvement de l'Histoire. L'animal ne connaît ni passé ni avenir, c'est un être non-historique ; pour lui, le monde est un jardin idyllique où tout passe et tout revient de soi-même dans une roue éternelle.

Il n'est pas difficile, dès lors, d'expliquer l'amour de Tereza pour les animaux. Elle a le sentiment d'une profonde affinité entre elle et le monde animal : Karénine personnifie l'éternel retour du même, l'univers de pesanteur, de plénitude et de sens. Karénine vit dans ce monde où le retour est souhaité et où il n'existe rien en dehors de la répétition. Ce type d'univers offre aux yeux de Tereza l'avantage de s'écarter de la Grande Marche en éliminant toute finalité providentielle, en restaurant en quelque sorte l'innocence du devenir. Les animaux participent d'une innocence d'avant le bien et le mal, et non pas par-delà. Les animaux, suggère Kundera, ignorent le négatif. Ils ne perçoivent partout que l'éternelle beauté, sans mal, sans angoisse.

Comment expliquer que les règles d'une chienne éveillaient en elle une tendresse enjouée, alors que ses propres règles lui répugnaient ? La réponse me semble facile : le chien n'a jamais été chassé du Paradis. Karénine ignore tout de la dualité du corps et de l'âme et ne sait pas ce qu'est le dégoût. (*L'insoutenable*, pp. 432-33)

Karénine n'a pas dû surmonter le dégoût nihiliste devant le « tout est égal, rien ne vaut la peine ». Il ne souffre pas du passé, ne craint pas l'avenir. Il vit dans un présent éternel. Il est heureux et naïf, par définition, c'est-à-dire proche de la nature. Karénine signifie pour Tereza qu'elle n'a pas perdu tout contact avec le Paradis :

Pourquoi le mot idylle est-il si important pour Tereza ?

Nous qui avons été élevés dans la mythologie de l'Ancien Testament, nous pourrions dire que l'idylle est l'image qui est restée en nous comme un souvenir du Paradis : La vie au Paradis ne ressemblait pas à la course en ligne droite qui nous mène dans l'inconnu, ce n'était pas une aventure. Elle se déplaçait en cercle entre des choses connues.

Sa monotonie n'était pas ennui mais bonheur. (*L'insoutenable*, p. 430)

Cette nostalgie (qui est déjà celle que Jan éprouvait dans *Le livre du rire et de l'oubli*) est la nostalgie du monde d'avant le premier conflit, du temps ancestral où « l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme » (*L'insoutenable*, p. 432). Tereza veut revenir au monde originel de la vision platonicienne où la répétition n'a pas de prise sur l'essence des êtres et des choses. L'animal représente cet état stable de la vie, en même temps que les traits permanents de l'être, ce sur quoi on peut compter. Il est le dernier lien valable avec l'idylle édénique. C'est pour cela qu'il « est si dangereux de changer l'animal en machine animée et de faire de la vache un automate à produire du lait : l'homme coupe ainsi le fil qui le rattachait au Paradis, et rien ne pourra l'arrêter ni le reconforter dans son vol à travers le vide du temps » (*L'insoutenable*, p. 432). Pour l'homme qui s'est définitivement coupé des animaux, la vitesse accélérée vertigineusement prend définitivement le lieu de ce qui est perpétuel. Les éternelles essences platoniciennes cèdent leurs places à des apparitions qui ne durent plus qu'un moment.

L'animal est donc à la fois le dernier cordon qui relie l'homme au Paradis perdu et une fenêtre ouverte sur une autre modalité de l'être, un mode où l'horizon temporel est identifié à l'éternel retour et où l'être est entièrement absorbé dans l'instant présent et donc, suggère le narrateur, continuellement heureux, où la répétition n'est pas source d'ennui mais de bonheur. Dans cette perspective, le bonheur se place hors du temps linéaire et la répétition voulue est la marque même du bonheur et de la satisfaction.

Dans un passage célèbre Nietzsche a défini l'homme comme *l'animal indéterminé* : « L'homme est l'animal non encore fixé » (*Par-delà bien et*

mal, § 62). Contrairement à l'animal, parfaitement adapté et dont les instincts sont réglés dès la naissance, l'homme naît immature, ses contours naturels sont incertains, il est par essence inadapté. De là viennent ses souffrances et ses contradictions : du fait qu'il est appelé par l'avenir. « La source de la peur est dans l'avenir, et qui est libéré de l'avenir n'a rien à craindre », peut-on lire dans *La lenteur* (p. 10). L'homme est hanté par son possible qui le surpasse. Il en est malade. Au risque de s'abîmer complètement et avec la certitude en tout cas de perdre son acquis, l'homme préfère l'« abîme », abîme du futur plutôt qu'abîme de la vie, l'abîme du temps plutôt que l'abîme de l'être.

Dans ses réflexions sur l'amour entre l'homme et le chien, le narrateur revient sur le caractère idyllique de cette relation, comme si le chien était toujours porteur d'un platonisme paradisiaque.

C'est un amour sans conflits, sans scènes déchirantes, sans évolution. Autour de Tereza et de Tomas, Karénine traçait le cercle de sa vie fondée sur la répétition et il attendait d'eux la même chose.

Si Karénine avait été un être humain au lieu d'être un chien, il aurait certainement dit depuis longtemps à Tereza : « Écoute, ça ne m'amuse plus de porter jour après jour un croissant dans la gueule. Tu ne peux pas me trouver quelque chose de nouveau ? » Il y a dans cette phrase toute la condamnation de l'homme. Le temps humain ne tourne pas en cercle mais avance en ligne droite. C'est pourquoi l'homme ne peut être heureux puisque le bonheur est désir de répétition.

Oui, le bonheur est désir de répétition, songe Tereza. (*L'insoutenable*, p. 434)

Cependant l'homme moderne, détaché de l'horizon des archétypes, s'éloigne sans cesse du bonheur dans sa poursuite indéfinie du plaisir et du changement. Comme l'existence de l'homme semble toujours osciller entre la souffrance du manque et l'indifférence de la possession, nous ne sommes plus capables de vivre la répétition infinie et la présence continue du même. Eva Le Grand, dans son livre sur Kundera, insiste sur l'ironie de cette « méditation nostalgique sur l'impossibilité pour l'homme d'accéder à l'idylle et au Bonheur en tant que désir de répétition, de l'éternel retour mythique : [...] le Bonheur de la répétition et le sourire de l'idylle n'y sont accessibles... qu'à un chien » (Le Grand, 1995, p. 117).

Il est en effet absurde que l'homme cherche à s'identifier aux animaux et veuille imiter la vie animale. Tereza ne peut pas se rendre semblable à ses vaches, débonnaire et pacifiques, apprendre à ruminer et à se vautrer au soleil comme elles. L'homme est radicalement séparé de l'animal. La répétition place l'animal en dehors de toute perspective historique. Le bonheur animal est interdit à l'homme, parce qu'il est incapable d'une vie

non-historique, du profond oubli à la fois du passé et de l'avenir, qui seul peut rendre possible le bonheur animal.

Tereza pressent confusément que le bonheur de l'homme, s'il existe, c'est-à-dire le bonheur qui consiste à s'abandonner à la vie, ne peut être qu'absolument différent du bonheur de l'animal, un bonheur dans lequel ce dernier est enfermé sans recours, sans la moindre notion d'un autre état possible. Chez l'animal n'entrent pas en jeu le choix, la différence, la possibilité de ne pas oublier. L'homme en revanche est prisonnier de son historicité. Sa découverte est donc double et paradoxale : qu'il n'y a de bonheur qu'en dehors de toute perspective historique, mais qu'il est impossible pour une conscience historique de se placer en dehors de toute perspective historique.

Tenaillés par cette contradiction, les personnages n'ont d'autre solution que l'exil. Tomas et Tereza ne parviennent pas à s'extraire complètement du fond historique, mais ils arrivent quand même à le maintenir à distance comme un cadre lointain, presque irréel, incapable de troubler l'îlot de paix et de sérénité que constituent les derniers jours de leur vie.

Le bonheur

« Le sourire de Karénine » est la métaphore du temps circulaire comme « La Grande Marche » est celle du temps linéaire. La juxtaposition de ces deux parties met d'une part en évidence la difficulté à accéder au monde de l'idylle et, de l'autre, elle révèle le kitsch de même que toute vision historiciste comme mensonge, dans la mesure où ils prétendent situer une idylle par essence non historique dans le temps historique.

Dans cette perspective, « Le sourire de Karénine » apparaît comme une utopie du bonheur. On y assiste à une conversion du désir. Tereza et Tomas vont désirer non plus ce qui leur manque (la fidélité de Tomas pour l'une, une multitude de femmes pour l'autre), même pas ce qu'ils possèdent (puisqu'ils peuvent le perdre), même pas ce qu'ils sont (ils sont peu de chose), mais ce qu'ils vivent et ce qu'ils font. C'est là le point essentiel. Il s'agit désormais pour eux de désirer le réel tel qu'il est au lieu de le refuser toujours pour désirer l'irréel (les illusions lyriques, les images mensongères du kitsch). Il ressort également de cette utopie que le bonheur n'est pas un état permanent, ni une constellation momentanée des données de l'existence : c'est un acte qui vaut pour lui-même et non par d'autres fruits qu'il serait censé apporter.

Une telle expérience suppose un bouleversement du rapport au temps. Si le désir est manque, c'est qu'il est temporel : le désir est manque à chaque fois qu'il se fait espérance. Jusqu'à la dernière partie, Tomas incarne le désir en mouvement. Quand Tereza se reproche d'avoir éloigné Tomas de ce qui comptait pour lui, de sa mission, il lui répond qu'il est maintenant heureux : « Mission, Tereza, c'est de la foutaise. Je n'ai pas de mission.

Personne n'a de mission. Et c'est un énorme soulagement de s'apercevoir qu'on est libre, qu'on n'a pas de mission » (*L'insoutenable*, p. 454).

L'amor fati

La fenêtre qui s'ouvre au monde animal suggère à Tereza et à Tomas que la poursuite indéfinie du plaisir les éloigne sans cesse du bonheur ; nulle satisfaction n'est de durée ; elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. Le mouvement même qui poursuit le bonheur est précisément ce qui les en sépare.

À ce dilemme, l'idée de l'éternel retour propose une réponse : l'*amor fati*. Tomas et Tereza se place en fait dans la perspective que Nietzsche appelle la « pensée sélective » de l'Éternel retour : « Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : *Est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois ?*, ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide » (Nietzsche, 1937-1938, t. II, pp. 344-45).

Il est significatif que Nietzsche donne un nom latin à cette attitude qui consiste à ne pas vouloir rien d'autre que ce qu'on a, ni en amont, ni en aval, ni en toute éternité. De façon générale, il semble toujours associer ce concept au regard pur, sec, tranchant du monde classique. Pour lui l'antithèse de l'*amor fati*, c'est la rébellion contre l'ordre dominant, puisqu'une telle rébellion signifie insatisfaction et ressentiment. Dans les temps modernes, le meilleur exemple du ressentiment est pour Nietzsche la Révolution française, l'événement fondateur à l'origine de la Grande Marche précisément. C'est un leurre qui incite à trahir l'être au nom du devenir. « Celui qui veut quitter le lieu où il vit n'est pas heureux », dit le narrateur à propos de Tereza au début du roman (*L'insoutenable*, p. 20). Celui qui désire le changement trahit en fait l'*amor fati* en refusant d'accepter le monde comme il est.

L'*amor fati* est la conséquence optimale de l'idée de l'éternel retour. En pratique, l'idée de l'éternel retour est une stratégie pour cultiver l'*amor fati*, le désir d'intégrer chaque expérience et de ne pas rejeter aucune. L'éternité qui reste aux personnages est celle dont ils jouissent dans la minute qui s'écoule sans passé ni avenir, moment fugace où l'univers s'illumine. C'est ainsi que les êtres humains et leurs actions auront autant d'importance que s'ils revenaient éternellement, c'est ainsi que la phrase « tout est pareil » ne prend pas le sens nihiliste de « rien ne vaut », mais ouvre au contraire la perspective prometteuse que « tout revient, cela dépend du moment, tout compte ».

La fuite du kitsch

L'avant-dernière partie de *La vie est ailleurs* commence par une réflexion sur le point de vue du narrateur.

Construisons un chapitre qui soit par rapport au reste du récit ce qu'est le pavillon du parc par rapport au manoir :

Le pavillon est éloigné de quelques dizaines de mètres, c'est une construction indépendante, dont le manoir peut se passer. Mais la fenêtre du pavillon est ouverte, de sorte que les voix des habitants du manoir se laissent toujours faiblement entendre. (*La vie est ailleurs*, p. 402-03)

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'histoire d'amour de Sabina et Franz est un tel pavillon. Elle constitue un reflet asymétrique de celle de Tereza et Tomas. Elle poursuit la même exploration de l'amour, de l'érotisme, de la légèreté et de la pesanteur. Cependant, en introduisant la réflexion sur le kitsch et « Les mots incompris », elle va radicaliser considérablement l'opposition entre la vision platonicienne et la vision nietzschéenne de l'existence.

Dans la première scène entre Sabina et Franz, celui-ci l'invite à Palerme, mais elle refuse sous prétexte qu'elle connaît déjà Palerme : une amie lui a envoyé une carte postale que Sabina a collée avec du scotch dans les Waters. La carte postale, l'objet kitsch par excellence, mensonge embellissant destiné à la consommation de masse, mise face à ce que la création comporte d'essentiellement inacceptable, à savoir la merde. Cette brève scène révèle le code existentiel de Sabina : la révolte contre le kitsch.

Sabina a vécu son enfance et sa jeunesse sous un régime communiste. Dans chaque domaine de la vie, elle se voit opposée aux forces qui essaient de la faire participer à la grande ronde joyeuse du communisme : la participation obligatoire aux grandes manifestations du 1^{er} mai, où tout le monde marche au pas, pareillement vêtu, brandissant les mêmes drapeaux ; la musique joyeuse qui la poursuit partout et sans cesse ; l'indiscrétion patente du régime qui veut tout savoir sur les citoyens ; la doctrine du réalisme socialiste qui enjoint à tout le monde de peindre les mêmes motifs de la même façon, autant de manifestations du même désir d'abolir la spécificité de l'individu dans l'indifférenciation de la masse.

Dans ce monde exagérément platonicien fondé sur des valeurs éternelles et immuables et caractérisé par le fait que rien ne peut arriver sinon ce qui était prévu, tout ce qui n'est pas conforme à l'idéal est sans importance et

écarté. Ceux qui persistent à vouloir faire exception dans ce monde indifférencié se transforment en monstres. Pour eux, l'idylle communiste devient un camp de concentration.

L'univers communiste offre de l'existence une image sûre et acquise ; chaque chose est à sa place dans une éducation sentimentale bien ordonnée, chacun trouve exactement où se caser dans la grande et sage pyramide. Dès sa jeunesse, Sabina se trouve ainsi prisonnière d'une codification figée de la vie, d'une classification de toute l'expérience humaine. Pour Sabina, cependant, celle-ci pue le cadavre. Elle se trouve dans la nécessité de rompre avec toute la mise en ordre idéologique du réel, avec la structure même que le régime communiste a donnée à l'existence. Elle désire avec une impitoyable sincérité parvenir à une compréhension pleine et entière du réel, et avec ses « doubles expositions » elle s'efforce à détruire la douceur trompeuse de tous ces solides présupposés de l'existence.

Mais que pèsent ses tableaux face à tout un système totalitaire ? Quelques années après son émigration, Sabina se rend à une réunion d'émigrés tchèques à Paris où on lui reproche en fait de n'avoir fait rien d'autre que de la peinture contre le régime communiste. Mais comment lutter ? Entre le communisme et Sabina il n'y a aucune commune mesure. Et lutter contre le communisme, c'est uniquement possible si l'on a recours aux mêmes armes. Il n'est pas possible de lutter avec ses doutes ; il faut opposer ses propres certitudes et ses propres vérités simplistes à celle du communisme. Sabina se trouve dans la même situation que Édouard dans « Édouard et Dieu » de *Risibles amours* : si l'on s'obstine à dire la vérité au monde qui nous entoure cela voudrait dire qu'on le prend au sérieux. « Et prendre au sérieux quelque chose d'aussi peu sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. Moi, je *dois* mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou » (*Risibles amours*, p. 299).

En réalité, le seul vrai acte de résistance que Sabina connaît, c'est la trahison : sortir du rang et partir dans l'inconnu. Le problème de Sabina est que, dans cette dissolution des liens familiaux, nationaux et même amoureux, se brisent également l'enchaînement historique et la continuité de la personne elle-même. C'est ce qui donne chez Sabina naissance à un sentiment d'aliénation, l'impression d'être infidèle à elle-même parce qu'elle ne réussit pas à tenir les fils de sa propre histoire, ce qui induit la conscience aiguë de l'insoutenable légèreté de l'être, de l'insignifiance et la caducité des choses, de l'irréparable corrosion du temps. Autant que sur le moment de la rupture et de dissolution, Kundera insiste sur celui de la mélancolie.

On pourrait se demander si Sabina ne serait pas la dernière descendante de tous ces personnages de la littérature centre-européenne incapables d'agir et de s'insérer vigoureusement dans l'Histoire. Sauvagement libre et nue face à elle-même d'un certain point de vue, Sabina est d'un autre côté

la version contemporaine d'Ulrich, le sujet habsbourgeois coupé de toute responsabilité historique.

Le kitsch

Pour tous les gens que Sabina rencontre après son passage à l'Ouest, son passé d'opprimée politique sera la clé pour la comprendre. Or l'essence de son opposition au régime n'est pas politique, mais esthétique :

L'idée que l'univers du kitsch soviétique pût devenir réalité et qu'elle pût être forcée d'y vivre lui donnait la chair de poule. Sans une seconde d'hésitation, elle préférerait la vie dans le régime communiste réel, même avec toutes les persécutions et les queues à la porte des boucheries. Dans le monde communiste réel, il est possible de vivre. Dans le monde de l'idéal communiste réalisé, dans ce monde de souriants crétins avec lesquels elle n'aurait pu échanger la moindre parole, elle aurait crevé d'horreur au bout de huit jours. (*L'insoutenable*, p. 366)

Pour Sabina, le kitsch communiste est en effet l'image même du nihilisme. La réaction de Sabina devant l'esthétique soviétique est pareille au sentiment d'effroi de Tereza dans le rêve où elle se voit contrainte de défiler nue autour d'une piscine avec d'autres femmes nues.

Nous avons vu qu'un des thèmes majeurs de *L'insoutenable légèreté de l'être* est l'idée que notre relation au réel est avant tout d'ordre esthétique. Nous composons nos vies selon les lois de la beauté. La révélation soudaine, disruptive, de la beauté est le facteur qui permet de tirer l'expérience individuelle du côté du sens. Mais le désir de beauté possède également une face cachée qui institutionnalise, universalise, oblitère cette expérience individuelle. Cette face cachée, c'est le kitsch.

Le roman montre que les lois de la beauté peuvent prendre deux directions : vers l'individualisation, la reconnaissance de la beauté inhérente à chaque expérience individuelle, et vers le kitsch qui réduit cette expérience en l'universalisant et qui la fait disparaître derrière un mensonge embellissant. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'opposition entre ces deux possibilités est celle du sens et du nihilisme. Mais que faut-il comprendre par kitsch ?

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.

Si, récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du

caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.

Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*.

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. (*L'insoutenable*, pp. 356-57)

Il est évident que le kitsch ici est tout à fait autre chose qu'un objet de mauvais goût codé seul pour la masse et seul apte à la réchauffer encore ; il s'agit d'une attitude existentielle, « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue » (*L'art du roman*, p. 165).

La relation esthétique au monde, telle que nous la voyons chez Tereza, Tomas et Sabina, est fondée sur la découverte : c'est la révélation soudaine d'un pont entre la contingence du réel et les impulsions du psychisme, l'avènement de l'identité comme différenciation, puisque c'est l'interprétation personnelle et originale qui est à l'origine de la beauté. La vérité est dans cette perspective comprise comme différenciation infinie.

Le kitsch est une attitude existentielle fondamentale qui revêt de multiples formes. Chaque croyance, n'importe quelle vision du monde, toutes les idéologies secrètent leur propre kitsch, des représentations archétypales, mensongères mais mobilisatrices.

La relation du kitsch au monde est fondée sur le refus. Profondément réducteur, il requiert un aveuglement. Le kitsch constitue une amputation précisément dans la mesure où il rejette tout ce qui relève de l'inacceptable, mais également du multiple, de la mobilité, de la variation, bref, tout ce qui ne se donne qu'en se différenciant. C'est une forme outrée et dégradée de la métaphysique platonicienne qui au fond nie la vie elle-même – pas de vie sans une diversification et une différenciation – et ne retient qu'une illusion : une forme plate (elle est sans profondeur car elle ne cache rien), immobile, (elle reste constamment la même) et temporelle (elle reste perpétuellement présente).

Le kitsch est non seulement la source d'une illusion mais aussi l'origine d'un asservissement : est vrai ce qui se soumet à la vérité du kitsch. Tout est assujéti à une règle supérieure à l'individu. Le kitsch est ainsi un désir déguisé de mort, parce que la vie est une perpétuelle violation de la règle. Le kitsch est un mouvement qui tend inlassablement vers un infini, vide

de sens, oubliant en chemin l'individu, limitant et canalisant ses besoins. Tout ce qui se condense dans le terme « être » (c'est-à-dire la subjectivité : individualité, spontanéité, sensualité) se trouve éliminé de cette structure. Pour l'individu soumis au kitsch, l'existence concrète se transforme en abstraction mensongère.

Pesanteur et légèreté

L'histoire de Sabina est une illustration des deux modalités extrêmes de la répétition. Elle passe de l'abîme de la répétition platonicienne qui abolit la différence à celui de la répétition nietzschéenne qui mine l'identité. Dans le monde communiste la répétition impose l'indifférenciation, l'uniformisation et la monotonie, une impression de stagnation domine. En Occident la répétition produit le changement, l'obsolescence est programmée, une impression de vitesse, de l'accélération du temps, de légèreté se superpose à l'impression de monotonie.

En passant de l'Est à l'Ouest, elle échappe au monde extrêmement pesant du kitsch totalitaire où l'on essaie par la contrainte idéologique d'imposer un nouveau système de valeurs capable de redonner un sens à l'existence humaine, où le *dissent* n'est pas possible, où le bonheur est une obligation. Le monde qu'elle trouve à la place est extrêmement léger, il n'y a plus personne qui la contraint à faire ce qu'elle n'a pas envie de faire, les personnes qu'elle rencontre sont tolérantes et accueillantes, la police ne s'intéresse plus à elle, ses toiles ne sont plus interdites. Elle est libre de faire ce qu'elle veut. Or cette liberté ne semble plus avoir pour tâche de constituer son humanité, mais de la dissoudre ; elle semble surtout s'accomplir en fonction d'une indifférence qui a ses sources dans l'absence de valeurs, dans le vide.

En outre le monde occidental, pour échapper à la vacuité de l'existence, n'est pas moins enclin à remplacer la métaphysique par le kitsch. Partout Sabina note les points de ressemblance entre les deux systèmes. La Grande Marche des intellectuels occidentaux avec ses cortèges, ses slogans, ses poings levés, est pour elle exactement la même célébration du kitsch (mais non plus tout à fait le même kitsch) que les manifestations de masse communistes. L'usage immodéré de la musique comme fond sonore est aussi répandu en Occident que dans l'univers communiste. Cette omniprésence transforme ce qui était un moment de beauté unique « une rose épanouie sur l'immense plaine neigeuse du silence » (*L'insoutenable*, p. 138) à l'indifférenciation du bruit : « elle constate que la transformation de la musique en bruit est un processus planétaire qui fait entrer l'humanité dans la phase historique de la laideur totale » (*L'insoutenable*, p. 138).

À l'étranger aussi, elle constate que l'on préfère le mensonge intelligible à l'incompréhensible vérité :

Un jour, un mouvement politique organisa une exposition de toiles de Sabina en Allemagne. Sabina prit le catalogue : devant sa photo étaient dessinés des fils de fer barbelés. À l'intérieur, il y avait sa biographie qui ressemblait à l'hagiographie des martyrs et des saints : elle avait souffert, elle avait combattu l'injustice, elle avait été contrainte d'abandonner son pays torturé et elle continuait le combat. « Avec ses tableaux, elle se bat pour la liberté », disait la dernière phrase du texte. (*L'insoutenable*, p. 368)

Sabina ne conteste nullement les chefs de l'accusation qui s'élève contre le communisme. Elle observe seulement que l'accusateur a rédigé son réquisitoire dans la langue du kitsch. Dans le catalogue, elle voit une protestation contre un kitsch jugé mauvais au nom d'un autre kitsch censé être plus juste. Et elle comprend l'essence coloniale, impériale du kitsch. L'ordre du kitsch est absolu, car on ne peut en appeler contre lui qu'à lui, on ne peut protester contre lui qu'en lui. Il ne laisse, sur son propre champ, aucune arme à l'adversaire.

Au royaume de kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge. [...]

Seulement, ceux qui luttent contre les régimes dits totalitaires ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes. Ils ont eux aussi besoin de leur certitude et de leur vérité simpliste qui doivent être compréhensible du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective. (*L'insoutenable*, p. 368)

Disparaître derrière la vulgarisation d'une vérité déjà vulgarisée, voilà ce qui est tout à fait contraire aux aspirations de Sabina. Elle sait que la substance de son moi (« l'incompréhensible vérité ») est contradictoire, insaisissable, confuse, alors que l'image qu'elle présente aux yeux du monde n'est que trop facile à saisir et à décrire. Elle comprend maintenant que cette image lui échappe et qu'elle sera inévitablement transformée en kitsch. Mais quelles sont les options qui se présentent devant elles ? Que peut-elle faire dans un monde qu'elle ne peut pas prendre au sérieux et avec lequel elle est en désaccord ?

Dans le roman, on voit deux possibilités antagonistes s'ouvrir devant elle : l'amour et la trahison. Quand Franz lui annonce qu'il a quitté sa femme, Sabina reste un moment en pleine confusion ne sachant que faire : doit-elle se réjouir de cette nouvelle ou non ? Mais en raison d'un détail esthétique, d'une petite idiosyncrasie (tout d'un coup elle ne supporte plus de voir Franz lui faire l'amour les yeux fermés), elle se sent absurdement mais inévitablement poussée vers la trahison. On peut voir dans la longue série de trahisons de Sabina le refus de s'engager dans un monde face auquel elle se sent étrangère. Sa course à travers le monde est en réalité un retrait, un refus de s'engager dans ce monde. C'est le couvent de Sabina.

Le couvent de Sabina

Sabina est l'âme-sœur de Tomas. Pour elle aussi, l'érotisme donne la clé de son code existentiel. La promiscuité, la liberté de leur érotisme, une conception légère de l'amour qui tend à refuser l'engagement et la continuité sont autant d'éléments qui les rapprochent. Leur amitié érotique dure pendant des années, même quand ils sont engagés chacun de son côté. Ils se rencontrent de temps à autre et prennent soin, dans leurs rencontres, de ne pas introduire d'éléments de leur vie quotidienne respective. Quand Tomas se montre trop préoccupé de rentrer chez Tereza à l'heure, Sabina le punit immédiatement en cachant ses chaussettes. Ils sont attentionnés, aimables, uniquement préoccupés de se donner du plaisir. Ils se comportent comme deux complices et chacun donne à l'autre le meilleur de lui-même.

Le fait que leur relation se borne à l'érotisme et à l'amitié lui garde un caractère léger et désengagé, même si un sentiment profond et sincère se développe entre eux. Leurs rencontres sont des vacances vis-à-vis du monde. L'enchantement peut alors survenir, du moins pour quelques heures, pour eux seuls.

Mais alors que l'érotisme de Tomas se pose clairement comme une découverte du monde, celui de Sabina a un autre sens : il est un refuge contre le monde. Entre les bras de son amant, elle est loin du vacarme de la vie publique. C'est un temps hors du temps, retranché de la vie quotidienne, avec un commencement et une fin.

Quand elle commence sa liaison avec Franz, elle se trouve confrontée à un amour qui ne veut pas de fin. Franz veut une relation institutionnalisée qui intègre le quotidien de la réalité officielle. Pour Sabina l'amour est une île heureuse où aller et où se réfugier, un jardin de roses surgi au milieu du désert de l'existence. Pour Franz, ce rêve est un renoncement parce qu'il veut, lui, transformer le monde en un jardin.

C'est exactement ce que fuit Sabina. La dimension qu'elle cherche est à l'écart, double, parallèle ; c'est celle du bonheur car le temps y est compté, car son rapport au monde n'est pas global ; tout se passe bien dans cet espace car il est sans interférences ; il est perfection érotique. Trop désabusée, trop nietzschéenne, elle est convaincue que l'idylle n'est possible que pour un temps limité. L'érotisme est un fragment éphémère d'une fragilité extrême, mais c'est précisément la scansion du temps en moments calculés et définis qui le rend maîtrisable.

Pour Sabina, il n'y a pas d'amants sans secret. Une relation officielle change de nature, elle est assimilée au mariage, même si elle n'en porte pas le nom. Défense contre toute intrusion, l'érotisme de Sabina ne se pose pas en modèle, il ne s'érige pas en principe moral. Dans cette situation, la dissimulation est plus appropriée que la lutte ouverte.

Franz au contraire est obsédé par le besoin de vivre dans la vérité. Il veut éclaircir la situation, faire un choix et se limiter à une solution unique. Aussi un beau jour, avoue-t-il à sa femme Marie-Claude qu'il a une relation avec Sabina.

Pour Sabina, ce fut comme si Franz avait forcé la porte de son intimité. C'était comme de voir dans l'embrasure la tête de Marie-Claude, la tête de Marie-Anne, la tête d'Alan le peintre et la tête du sculpteur qui se tenait toujours le doigt, la tête de tous les gens qu'elle connaissait à Genève. Elle allait devenir la rivale d'une femme qui lui était tout à fait indifférente. Franz allait divorcer et elle prendrait place à son côté sur un grand lit conjugal. De près ou de loin, tout le monde regarderait ; il lui faudrait, d'une manière ou d'une autre, jouer la comédie devant tout le monde ; au lieu d'être Sabina, elle serait forcée d'interpréter le rôle de Sabina et de trouver la façon de le jouer. L'amour rendu public prendrait du poids et deviendrait un fardeau. Rien que d'y penser, elle ployait d'avance. (*L'insoutenable*, p. 168)

Alors que l'érotisme de Franz tend à s'ouvrir sur le monde, à se vivre au grand jour, aux yeux de tous, celui de Sabina s'exprime d'autant mieux qu'il demeure caché. Sabina triomphe du monde en lui opposant son propre monde, d'égal à égal, en maître d'elle-même qu'elle est. Elle a conquis sa liberté contre l'oppression. Elle n'attend aucune reconnaissance car elle ne dépend de personne.

L'érotisme permet à Sabina de fuir la pression de la vie sociale pour se réfugier dans le bonheur. Il permet d'annuler le temps mais non pas de le maîtriser. Il ne pourra pas s'imposer comme projet de vie ; il ne pourra pas dominer celle-ci. Pour échapper à l'insoutenable légèreté de l'être, Sabina serait obligée de laisser son érotisme céder la place aux instances qui savent maîtriser le temps : à la société, à l'amour, à Dieu. Mais elle est incapable de revenir en arrière, vers l'univers de la pesanteur. Chaque trahison, chaque pas qu'elle fait l'éloignent un peu plus de cet univers.

Le drame d'une vie peut toujours être exprimé par la métaphore de la pesanteur. On dit qu'un fardeau nous est tombé sur les épaules. On porte ce fardeau, on le supporte ou on ne le supporte pas, on lutte avec lui, on perd ou on gagne. Mais au juste, qu'était-il arrivé à Sabina ? Rien. Elle avait quitté un homme parce qu'elle voulait le quitter. L'avait-il poursuivie après cela ? Avait-il cherché à se venger ? Non. Son drame n'était pas le drame de la pesanteur, mais de la légèreté. Ce qui s'était abattu sur elle, ce n'était pas un fardeau, mais l'insoutenable légèreté de l'être. (*L'insoutenable*, p. 178)

Sabina restera résolument différente de Franz et de Tereza et Tomas. Jusqu'à sa mort, elle tentera d'échapper au poids de l'éternel retour et elle décide de mourir sous le signe de la légèreté, en faisant disperser ses cendres. Sa vie, de trahison en trahison, se présente comme une longue fuite du kitsch.

L'idylle et le kitsch

Chez Tereza, nous avons vu que le désir de bonheur est lié au désir de répétition, le désir de vivre sa vie dans un temps circulaire où tout s'épanouit dans la plénitude du sens sous l'éclairage de l'amour. Mais la nostalgie de l'idylle, de cet « état du monde avant le premier conflit » (*L'art du roman*, p. 161), est également à l'origine du kitsch. Quelles sont au juste les différences entre l'image de l'idylle dans « Le sourire de Karénine » et sa contrefaçon kitsch de « La Grande Marche » ?

Plusieurs motifs suggèrent en fait un lien entre Tereza et l'univers du kitsch, notamment celui de la merde. Comme le kitsch, Tereza semble encline à nier la merde. Jeune fille, elle s'enferme à clé dans la salle de bains et, selon sa mère, elle « ne veut pas admettre qu'un corps humain ça pisse et ça pète » (*L'insoutenable*, p. 72). Tereza cherche en effet à nier le caractère corporel de son corps. Le corps doit pour elle être le blason de l'âme (qui ne pisse ni ne pète). C'est pourquoi elle n'est pas capable de faire de distinction entre l'amour et la sexualité et c'est également pourquoi elle est violemment monogame (et, comme on sait, la monogamie est selon Hermann Broch la valeur clé du kitsch, Broch, 1966, p. 317)

Le narrateur suggère à plusieurs reprises un lien entre la merde et l'excitation sexuelle. Dans le quatrième chapitre de « La Grande Marche », il reprend la justification théologique de la merde de Jean Scot Érigène, selon laquelle la merde n'était pas répugnante au paradis de même que le coït avait lieu mais sans excitation. Chassé du jardin d'Éden, l'homme découvre en même temps le dégoût et l'excitation. Il prend connaissance du caractère immonde de la merde et couvre simultanément son sexe d'une feuille de vigne. Ce motif se retrouve à la fois chez Sabina, qui est sexuellement surexcitée en s'imaginant assise sur la cuvette de lavabo vidant ses entrailles devant Tomas (*L'insoutenable*, p. 355) ; chez Tomas, qui nourrit une prédilection pour l'orifice anal (*L'insoutenable*, p. 295) ; et même chez Tereza, qui ressent une violente envie de vider ses entrailles après avoir couché avec l'ingénieur (*L'insoutenable*, p. 227).

Le lien le plus puissant et le plus évident est cependant la nostalgie d'un monde sans conflits. Le temps circulaire dans lequel s'installent Tomas, Tereza et Karénine à la fin du roman est en quelque sorte le monde platonicien de l'émanation du Un et du retour à Un, un monde en dehors des conflits. En tant que tel, il n'est pas fondamentalement différent de l'utopie kitsch : un monde de l'abondance dans une nature généreuse, où tout pousse sans travail, où les animaux domestiques et sauvages vivent en paix entre eux et avec les hommes ; un monde d'où les conflits sont bannis, où les hommes vivent pacifiquement, dans l'amitié, la fraternité, la justice, en une totale communauté, où ils ne connaissent ni le malheur, ni la maladie, ni les affres de la mort. Le professeur de marxisme de Sabina

lui explique par exemple que « la société soviétique était déjà si avancée que le conflit fondamental n'y était plus le conflit entre le bien et le mal, mais le conflit entre le bien et le meilleur » (*L'insoutenable*, p. 365).

Ce thème, qui connote la nostalgie d'un paradis perdu, est la clef de voûte de l'attitude kitsch, mais se retrouve également chez Franz, et certainement chez Tereza et même chez Sabina, qui est émue par « une ridicule chanson sentimentale qui parlera de deux fenêtres éclairées derrière lesquelles vit une famille heureuse » (*L'insoutenable*, p. 371), mais qui sait en même temps que c'est un joli mensonge qui, en petites doses, peut être un excitant, mais, prise en grandes quantités, devient un poison.

Nous avons vu Tereza chercher la consolation dans une image ancestrale de la campagne, « un monde harmonieux dont tous les membres forment une grande famille qui partage les mêmes intérêts et les mêmes habitudes » (*L'insoutenable*, p. 410). Ces images platoniciennes sont également l'argument décisif du kitsch, dont la vocation par essence est de s'étendre sur le monde entier.

Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour. (*L'insoutenable*, p. 361)

Comme ces représentations, consubstantielles à l'être humain, sont récupérées par le kitsch, il est impossible d'échapper entièrement à celui-ci, « le kitsch fait partie de la condition humaine » (*L'insoutenable*, p. 372). Faut-il pour autant conclure que Tereza représente le kitsch dans le roman face aux personnages anti-kitsch, Tomas et Sabina ? Non, car entre Tereza et le kitsch s'ouvre un abîme. La nostalgie de Tereza est authentique et complexe ; les parties qui lui sont consacrées ne font en fait que mettre en évidence à quel point les thèmes de sa vie (union du corps et de l'âme, nostalgie du paradis perdu) sont ambigus, conflictuels, contradictoires. Quand elle essaie de dépasser le nihilisme, de ramener son expérience du côté du sens, c'est par une exploration de sa propre expérience irréductible et non pas en couvrant l'être de l'embellissement mensonger du kitsch.

La distinction entre les sentiments de Tereza et ceux du kitsch peut en fait être définie comme celle entre l'original et la copie, le modèle et la reproduction, l'essence et l'apparence. Le kitsch apparaît chez Kundera comme une copie dégradée, un sentiment au deuxième degré et doublement sentimental.

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. (*L'insoutenable*, pp. 361-62)

Éprouver la nostalgie du paradis perdu est un désir authentique ; désirer ce désir, le promouvoir comme une valeur, être ému par sa propre émotion, voilà le kitsch. Il ne s'agit pas d'un sentiment vécu, mais de l'imitation d'un sentiment. Le kitsch est l'imitation caricaturale de ce qui n'est plus et de surcroît une imitation intronisée comme valeur suprême.

Si la juxtaposition de « La Grande Marche » et « Le sourire de Karénine » semble assimiler momentanément Tereza à l'univers du kitsch, c'est pour mieux nous faire comprendre la séduction du kitsch, mais en même temps nous faire voir ce qui distingue la copie de l'original. Tereza, la serveuse, échappe au kitsch par sa sincérité (elle ne recherche pas un miroir déformant) et aussi par son innocence. Elle est un personnage d'avant le kitsch ; son drame est sans public alors que le kitsch exige un public. Le sympathique Franz, malgré son intelligence, ne parvient pas à se libérer du pouvoir envoûtant du kitch : en politique, il est téléguidé par l'image mensongère de l'Histoire comme une Grande Marche et, en amour, par une vision archétypale de la femme. Sabina se trouve au pôle opposé de Tereza. Si Tereza ignore le kitsch, Sabina en est extrêmement consciente, et elle définit elle-même sa vie comme une lutte constante contre le kitsch. Le seul fait qu'elle doit lutter nous indique cependant qu'elle risque à tout moment d'en être la victime. Son kitsch à elle, c'est l'image d'un foyer paisible.

... de temps à autre, au plus profond d'elle-même, tintera dans l'insoutenable légèreté de l'être une ridicule chanson sentimentale qui parlera de deux fenêtres éclairées derrière lesquelles vit une famille heureuse.

Cette chanson la touche, mais elle ne prend pas son émotion au sérieux. Elle sait fort bien que cette chanson-là n'est qu'un joli mensonge. À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. (*L'insoutenable*, pp. 371-72)

Il y a donc Tereza, la femme d'avant le kitsch, Franz, la victime du kitsch, et Sabina, la femme au-delà du kitsch.

« Les mots incompris »

Nous avons vu que, dans la conception de Kundera, inhérente au langage, il y a une forme d'oubli de l'être. Chaque mot est une conceptualisation et une universalisation dans la mesure où chaque mot, chaque concept réduit l'expérience concrète toujours unique à un modèle universel. Le langage est une machine à niveler qui efface l'unicité et la signification de l'expé-

rience originelle. Les mots, les signes et les images, grâce auxquels l'homme devrait s'orienter dans le monde risquent, au contraire, de les séparer de ce monde comme une imperméable paroi de verre. Le cercle se referme sur les personnages : si le langage ou les actes ne semblent plus renvoyer aux choses, l'homme perd la faculté d'agir et de communiquer de façon authentique. Le signe cesse de représenter la réalité, et la supplante, de sorte qu'elle devient incompréhensible, vide de sens.

Le saut entre le sentiment de soi et ce qu'il devient dans le langage et dans l'interprétation logique, celle de la science, se répète ou se retrouve d'une autre manière entre la relation du sujet à lui-même, à son corps propre et sa relation linguistique avec un autre, une autre âme, un autre monde, voire avec le corps d'autrui apparemment tangible, mais dont le plaisir ou la douleur nous sont tout à fait étrangers, incompréhensibles, comme des langues étrangères. À toute autre âme appartient un autre monde. Les mots ne sont que des apparences de passerelles jetées entre des êtres éternellement séparés. Le langage est un semblant de lien, une relation illusoire à l'autre.

Le solipsisme est un élément central dans l'interprétation que fait Kundera de la condition de l'homme moderne. Un abîme d'incompréhension, se retrouve dans quasiment toutes les relations interpersonnelles du roman. Il est directement thématisé dans la troisième partie du roman consacrée à la relation de Franz et Sabina et qui porte justement le titre « Les mots incompris ».

Franz aime Sabina, il veut connaître tout de sa vie, il croit la comprendre, mais en réalité il ne comprend rien du tout. Elle reste une *terra incognita*, car les deux amants sont séparés par une longue série de malentendus. La raison même de leurs quiproquos existentiels est précisément la distance qui sépare l'expérience vécue individuelle des concepts qu'ils utilisent pour communiquer.

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina. Ce motif revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification ; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve. Et c'était, je peux le dire, le lit du fleuve d'Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ! » Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique* : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures. Chaque nouvelle expérience vécue résonnait d'une harmonie plus riche. À Zurich, dans la chambre d'hôtel, ils [Sabina et Tomas] étaient émus à la vue du chapeau melon et s'aimaient presque en pleurant, parce que cette chose noire n'était pas seulement un souvenir de leurs jeux amoureux, c'était aussi une trace du père de Sabina et du grand-père qui avaient vécu en des temps sans automobiles et sans avions.

On peut sans doute mieux comprendre à présent l'abîme qui séparait Sabina et Franz : il l'écoutait avidement parler de sa vie, et elle l'écoutait avec la même avidité. Ils comprenaient exactement le sens logique des mots qu'ils se disaient, mais sans entendre le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots. (*L'insoutenable*, p. 132)

Dans l'univers de Sabina, le chapeau melon porte la charge émotive de toute une série d'expériences fondamentales. Le chapeau melon est devenu un motif dans sa partition existentielle. Il est sorti de la masse anonyme des objets et fait signe. Cette signification est cependant strictement personnelle à Sabina. Quand elle met le chapeau devant Franz, celui-ci est déconcerté par l'absence de signification, justement « comme si on lui avait parlé dans une langue inconnue » (*L'insoutenable*, p. 132), ce qui est précisément le cas.

La distance entre la signification tout à fait unique que donne Sabina au chapeau melon et l'acception couramment admise de ce couvre-chef désuet est infranchissable. Or pour communiquer nous ne disposons que des acceptions couramment admises, ces mots et ces concepts qui appartiennent à tout le monde et derrière lesquels s'oublie l'expérience unique et inimitable. C'est ainsi que Kundera peut dresser un « petit lexique des mots incompris », où il analyse les sens personnels et radicalement opposés que les deux amants attachent à des mots-clés comme femme, fidélité et trahison, musique, lumière et obscurité, les cortèges, la beauté de New York, la patrie de Sabina, et cimetière. Pour Franz, être femme signifie correspondre à un certain idéal, être capable notamment d'éprouver des sentiments plus sublimes (qu'il s'agisse de souffrance ou d'amour) que le commun des mortels. Pour Sabina, être femme est une condition qui lui a été imposée et dont le propre est justement de n'en point avoir.

Les cortèges sont pour Franz (qui passe le plus clair de son temps entre les livres) un accès à la réalité, une possibilité de participer à la vie réelle, d'être avec les autres, de se fondre dans une foule en marche, la Grande Marche pleine de signification de l'histoire européenne. Pour Sabina, au contraire, les cortèges signifient non pas la vie, mais la mort, la participation forcée aux manifestations du premier mai, l'annulation de son individualité dans l'indifférenciation de la masse. Même l'amour ne saurait triompher de tels écarts sémantiques.

Les mots-clés que définit Kundera ne sont en réalité que le reflet d'une incompréhension plus générale. Dans la première scène où nous voyons Franz et Sabina ensemble, il lui propose d'aller à Palerme. Dans cette proposition, ce n'est pas tant le niveau littéral (« Allons à Palerme »), mais la connotation privée (« J'ai envie d'être avec toi ») qui importe pour lui ; le refus de Sabina ne peut donc que signifier qu'elle n'a plus envie de lui. Or la réponse de Sabina ne porte que sur le contenu littéral de la

proposition et non pas sur la connotation érotique. Ce petit malentendu entre amants se retrouve sous une forme tragique dans la dernière scène où apparaît Franz, cette fois en compagnie de sa femme. Franz, mourant, se réveille et voit Marie-Claude penchée sur lui : « Il voulait lui dire qu'il ne voulait pas d'elle ici. Il voulait qu'on prévint immédiatement l'étudiante aux grandes lunettes ». Mais comme il est incapable de parler : « Il regardait Marie-Claude avec une haine infinie et voulait se tourner vers le mur pour ne pas la voir » (*L'insoutenable*, p. 402). Quand Marie-Claude raconte plus tard cette scène, elle comprend (ou fait semblant de comprendre) le regard comme une supplication d'être pardonné : « Pendant ses derniers jours, alors qu'il était à l'agonie et qu'il n'avait plus besoin de mentir, il ne voulait voir qu'elle. Il ne pouvait pas parler, mais il la remerciait au moins du regard. Ses yeux lui demandaient pardon » (*L'insoutenable*, p. 405). Incompréhension involontaire dans le premier cas, incompréhension voulue (ou interprétation kitschifiante) dans le second, mais incompréhension dans tous les cas.

Franz a toujours pensé que les mots formaient une paroi de verre entre lui et la réalité (et comme nous avons vu, il avait raison, mais non pas de la manière qu'il croyait). Avec Sabina, il rêve d'une fusion dans un joyeux vacarme ou sombrerait l'insignifiance des mots, d'un mutisme bienheureux, « de se taire, de ne plus prononcer une seule phrase » (*L'insoutenable*, p. 139). Ce vœu se trouve exaucé de façon grotesque dans la dernière scène, et Franz découvre à ses dépens la face cachée de l'au-delà des mots.

La relation entre Tomas et Tereza est caractérisée par les mêmes écarts entre interprétations personnelles. Là encore les mots sont autant de pièges, de sources de malentendus. Ainsi le mot « hasard » désigne pour eux deux choses diamétralement opposées. Lors de leur première rencontre, Tereza fait les premières avances à Tomas, encouragée par ce qu'elle perçoit comme des coïncidences significatives :

« C'est curieux, dit-elle. Vous êtes au six.

Qu'est-ce que ça a de curieux ? » demanda-t-il.

Elle se souvint qu'au temps où elle habitait à Prague chez ses parents, avant leur divorce, leur immeuble était au six. Mais elle dit tout autre chose (et nous ne pouvons qu'admirer sa ruse) : « Vous avez la chambre six et je termine mon service à six heures ». (*L'insoutenable*, p. 78)

Alors que le nombre six est purement fortuit pour Tomas, il revêt une signification suprême pour Tereza : il devient le chiffre magique du signifiant. Dans la perspective du temps linéaire de Tomas, le hasard n'est que l'absence de sens qui sert de lien arbitraire, à un passé et un avenir également aléatoires. Pour Tereza, qui sent l'amour naître en elle, ce hasard est le pont arc-en-ciel qui conduit au rayonnement de l'être.

Lorsque plus tard Tomas pense à Tereza comme « l'incarnation du hasard absolu », cela revient en réalité à priver de sens leur rencontre. Mais quand Tereza utilise l'expression analogue, « hasard absolu », c'est pour signifier que leur rencontre est l'instant d'une épiphanie. Tomas et Tereza s'aimeront jusqu'à la fin. Mais c'est en dépit du langage et sans jamais se comprendre.

La victime du kitsch

L'homme de bonne volonté

Franz est un personnage paradoxal. Le portrait qu'en donne le roman suggère l'image d'un homme immédiatement sympathique : c'est un homme très doué, idéaliste et d'une vaste culture, c'est également un amant tendre prêt à aller jusqu'au sacrifice pour ne pas blesser une femme. Franz est au fond une représentation de l'intellectuel européen plein de bonne volonté, une image dans laquelle il est facile de se reconnaître. Et pourtant il joue le rôle du dupe dans le roman, du fait qu'il est incapable de résister aux mirages du kitsch.

Comme l'amour de Tomas pour Tereza, celui de Franz pour Sabina naît d'une métaphore. Réfugiée d'un pays sous le joug communiste, Sabina incarne à ses yeux le sens originel de la « Grande Marche ». Pour Franz, l'amour est ainsi lié aux grands mouvements collectifs :

L'idée de la Grande Marche, dont Franz aime à s'enivrer, c'est le kitsch politique qui unit les gens de gauche de tous les temps et de toutes les tendances. La Grande Marche, c'est ce superbe cheminement en avant, le cheminement vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur, et plus loin encore, malgré tous les obstacles, car il faut qu'il y ait des obstacles pour que la marche puisse être la Grande Marche.

La dictature du prolétariat ou la démocratie ? Le refus de la société de consommation ou l'augmentation de la production ? La guillotine ou l'abolition de la peine de mort ? Ça n'a aucune importance. Ce qui fait d'un homme de gauche un homme de gauche ce n'est pas telle ou telle théorie, mais sa capacité à intégrer n'importe quelle théorie dans le kitsch appelé Grande Marche. (*L'insoutenable*, pp. 373-74)

Le kitsch a nécessairement une dimension politique. « Les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel *kitsch politique* » (*L'insoutenable*, p. 373).

Pourquoi Franz est-il incapable de résister aux mirages de la Grande Marche ? Franz est au fond un lyrique et comme tous les poètes il est atteint de la maladie d'idéalité. Dans *La vie est ailleurs*, Kundera a donné ce que Kvetoslav Chvatik appelle « la description phénoménologique de l'attitude lyrique » (Chvatik, p. 99). Kundera révèle le problème essentiel

de la création poétique, à savoir que la vie est ailleurs, précisément. Au cours du XIX^e siècle commence un processus qui va graduellement séparer le poète de la société, l'éloigner de la vie réelle. Depuis les poètes, confinés dans un subjectivisme de plus en plus absolu, nourrissent la nostalgie du réel. À ces assoiffés du réel, la perspective révolutionnaire offre une occasion de se rebrancher sur la réalité, de briser l'isolement social de la poésie pour en faire le nouveau langage des masses. Dans son analyse du roman, Chvatik remarque pertinemment :

L'attitude lyrique est liée en l'occurrence aux mythes de la révolution et de la jeunesse en tant qu nouveaux départs radicaux. Le titre même de l'œuvre, *La vie est ailleurs*, est une citation de Rimbaud sur laquelle André Breton terminait en 1924 le *Manifeste du surréalisme* ouvrant la voie à l'avant-garde de l'entre-deux-guerres avec sa perspective utopique. Cette citation réapparut en 1968 sur les murs de Paris, les étudiants révoltés voulant exprimer par là leur désir d'une vie à la dimension de l'avenir et de leur imagination. (Chvatik, p. 101)

Avec Franz, Kundera aborde à nouveau l'analyse de l'attitude lyrique. Dans sa vie d'universitaire, Franz souffre d'une impression d'être exilé de la vie réelle. Il est confiné dans l'enclave de la réalité imaginaire des mots, et les mots, pour lui, ont perdu leur lien avec le réel. Aussi sent-il le souffle nihiliste – « tout est indifférent », « rien ne vaut la peine » – planer sur son travail : « Les liasses de papier noirci s'accumulent dans les archives qui sont plus tristes que des cimetières parce qu'on n'y vient même pas à la Toussaint », dit-il à Sabina. « La culture disparaît dans une multitude de productions, dans une avalanche de phrases, dans la démence de la quantité » (*L'insoutenable*, p. 151).

La vraie vie est de l'autre côté, dans les révolutions, dans les projets utopiques, dans les cortèges déferlant sur les boulevards parisiens, scandant des slogans à l'unisson. Franz veut fuir les bibliothèques pour se fondre dans la foule en marche, qui pour lui est l'image même de l'Europe et de son histoire.

Or il lâche la proie pour l'ombre : « Il ne se rendait pas compte que ce qu'il jugeait irréel (son travail dans l'isolement des bibliothèques) était sa vie réelle, alors que les cortèges qu'il prenait pour la réalité n'était qu'un spectacle, qu'une danse, qu'une fête, autrement dit : un rêve » (*L'insoutenable*, p. 147).

De façon générale, c'est le destin de Franz de se tromper sur le sens de tout ce qui lui arrive, grâce à son incroyable capacité à remodeler le réel à l'image de son idéal. L'image de sa froide épouse se confond avec celle de sa mère (qui a réellement beaucoup souffert de l'abandon brutal de son mari). Sabina se confond inévitablement, et bien malgré elle, avec la Grande Marche. Franz se rend à des réunions d'exilés tchèques pour écou-

ter l'homme aux cheveux gris frisés au fer et au long index, celui-là même qui est à l'origine de la brouille définitive de Sabina avec sa patrie. Il croit voir dans l'invitation de se rendre au Cambodge un signe secret de Sabina (qui est allergique à ce type de manifestations), même sa réaction de révolte quand il se fait agresser dans les rues de Bangkok se fait sur une injonction imaginaire de Sabina (qui voulait dire tout à fait autre chose quand elle invitait Franz à utiliser sa force contre elle de temps à autre). Cette réaction violente est en réalité l'ultime élan lyrique, la dernière extase de Franz, née d'une part du dépit face au ridicule de la Grande Marche, mais surtout de son amour platonicien pour Sabina.

Victime du kitsch jusqu'au bout, Franz sera puni par où il a péché. Juste avant sa mort, paralysé, incapable de parler, il comprend enfin que sa vraie vie, c'était l'étudiante non pas Sabina et encore moins le kitsch de la Grande Marche. Mais il est récupéré par un autre kitsch, celui de son épouse, ce « havre sûr où il a pu revenir à l'ultime moment » (*L'insoutenable*, p. 403), comme dit le pasteur qui parle sur la tombe dans une dernière scène exposant le triomphe de l'épouse haïe sur Franz et son étudiante à lunettes. « Après un égarement, le retour », peut-on lire sur sa tombe.

Le kitsch du progrès

Quel est le sens de la Grande Marche ? Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la surenchère morale qu'elle représente apparaît avant tout comme un narcotique précieux pour se dissimuler l'inanité d'un monde déserté par le divin. L'homme affronté à la vacuité de son existence se précipite dans une agitation furieuse, comme celle qui mobilise la volonté autour d'une prétendue Grande Idée.¹⁶

La Grande Marche, telle qu'elle est représentée dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, est en vérité une simple baudruche idéologique. Dans la description de l'expédition au Cambodge, Kundera montre méchamment que la gesticulation de la Grande Marche est aussi vide de sens que le vide existentiel qu'elle tente de remplacer. Même Franz le comprend à la fin : le sens (l'Histoire, la Grande Marche) et le nihilisme (le silence, l'absence de réaction des autorités vietnamiennes), les deux pôles de l'existence humaine, se sont rapprochés au point de se toucher « de sorte qu'il n'y

¹⁶ Avec le thème de la Grande Marche, Kundera se place encore une fois dans la grande tradition du roman de l'Europe centrale celle de Robert Musil et de Hermann Broch, implacables analystes de toute la gamme des ivresses frelatées et des capitulations plus ou moins ignominieuses que provoque l'irruption du nihilisme. La Grande Marche peut en fait être considérée comme une mise à jour du portrait des membres de l'Action parallèle et son animatrice Diotime dans *L'Homme sans qualités*.

avait plus de différence entre le noble et l'abject, entre l'ange et la mouche, entre Dieu et la merde » (*L'insoutenable*, p. 393). Franz est prêt à « mettre sa propre vie dans la balance pour prouver que la Grande Marche pèse plus lourd que la merde » (*Loc. cit.*). Mais les écailles lui sont tombées des yeux : la Grande Marche n'a plus de prise directe sur le réel, elle est devenue un spectacle, un simulacre, la répétition parodique de ce qui n'est plus. Et pourtant c'est tout ce qui reste, à moins de se taire définitivement. Dès le départ, le roman est situé dans la perspective de l'éternel retour et « La Grande Marche » rend explicite la critique de l'idée du progrès.¹⁷ Franz est défini comme un personnage platonicien. Paradoxalement l'idée d'un certain progrès n'est pas totalement étrangère à la conception platonicienne de l'existence, mais ce progrès est compris au sens d'une hiérarchie des idées, une gradation des formes, une sorte de progrès logique qui s'achève dans l'idée du Bien, de l'Acte immobile ou de l'Un ineffable. D'une manière générale, cette conception se profile derrière les différentes conceptions utopistes de l'Histoire, notamment l'utopie communiste¹⁸ Celle-ci vise en réalité la fin de l'Histoire, l'unité, l'éternité, l'immutabilité d'un Univers où les changements ne troublent en rien la permanence réelle de sa substance.

L'insoutenable légèreté de l'être est une mise en cause de l'idée même du progrès. En fait, quelle commune mesure établir entre les gains et les pertes lorsque, par exemple, une civilisation industrielle succède à une civilisation agricole ? Le monde stationnaire, que ni le temps ni les progrès voisins ne semblent modifier, dont Kundera donne une image dans « Le sourire de Karénine », n'a-t-il au moins pas autant de valeur que le monde en effervescence de « La Grande Marche » ?

Kundera dénonce l'illusion de croire en un destin de l'humanité qui la vouerait à atteindre un but à travers une série d'étapes nécessaires. L'avenir est, par définition, inconnu, incertain et imprévu, même si tous les mouvements révolutionnaires tendent à inverser les signes. Ainsi peut-on lire dans *La vie est ailleurs* :

¹⁷ Il est d'ailleurs significatif que le diagnostic du nihilisme de Nietzsche est formulé juste au moment où le développement de la société industrielle se poursuivait à un rythme accéléré sous l'impulsion d'une raison scientifique qui semblait garantir le progrès indéfini de la moralité et de la culture.

¹⁸ À cet égard le progrès communiste se différencie de la croyance naïve du XIX^e siècle en un progrès infini (dont rend compte, en la partageant d'ailleurs, l'exemplaire article « Progrès » du *Grand Larousse universel du XIX^e siècle* : « Cette idée que l'humanité devient de jour en jour meilleure et plus heureuse est particulièrement chère à notre siècle. La foi à la loi du progrès est la vraie foi de notre âge. C'est là une croyance qui trouve peu d'incrédules »). Cité in « Progrès (l'idée du) » dans *Encyclopédia universalis*.

La révolution donnait à l'avenir un sens opposé : l'avenir n'était plus un mystère ; le révolutionnaire le connaissait par cœur ; il le connaissait par les brochures, les livres, les conférences, les discours de propagande ; l'avenir n'effrayait plus, il offrait au contraire une certitude à l'intérieur d'un présent fait d'incertitude ; c'est pourquoi le révolutionnaire y cherchait refuge comme l'enfant auprès de sa mère. (*La vie est ailleurs*, p. 296)

Cette croyance en un avenir préfixé comporte des éléments irrationnels. Derrière l'idée que le changement est régi par des lois immuables se cache la peur de ce changement. Cette représentation du monde est en fait conçue suivant un schéma outré, exagéré, de l'émanation de l'Un et du retour à l'Un de la philosophie néo-platonicienne.

Or la vitesse accélérée vertigineusement de l'histoire a pris le lieu de ce qui est perpétuel. Ainsi la Grande Marche se termine-t-elle en débandade, l'avenir reste-t-il indéterminé et le progrès est-il devenu ce que Baudelaire a vu en lui : « un fanal obscur » qui pourtant continue à luire de son halo idéologique.

L'existence humaine comporte indéniablement une dimension historique :

L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau ; même pas comme un acteur au décor d'une scène. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi. (*L'art du roman*, p. 53)

Il y a dans *L'insoutenable légèreté de l'être* des observations très pénétrantes sur ce qu'est la vie de la Bohême sous le communisme. En général, les circonstances historiques dont parlent les romans de Kundera sont souvent oubliées par l'historiographie, mais constituent une référence indispensable pour reconstituer la physionomie de l'époque. Mais elles se présentent sans lien entre elles, détachées, comme de parfaites photographies ou des observations précises mais éparses.

Ce qui domine dans l'univers romanesque de Kundera est la nostalgie mélancolique, désespérée, du temps perdu. La beauté paradoxale de la façon dont il traite l'Histoire tient à la fois d'un sarcasme paradoxal d'une audace extrême et d'un attachement subtil aux années enfuies. Derrière l'évocation d'une Histoire brutale qui broie et annihile les individus resurgit la conscience excessive de la fuite du temps, le tourment du souvenir.

L'Histoire, chez Kundera, se présente comme une lourde imperfection, comme une catégorie négative bien dépouillée de toute signification transcendante ; elle se fait indépendamment de la volonté de l'homme qui, lui, est contraint d'en supporter les conséquences. Au niveau politique, l'Histoire apparaît comme terreur et, au niveau personnel, comme caducité (dans « La grande marche ») ou comme fête intemporelle du temps

retrouvé (dans « Le sourire de Karénine »), mais jamais comme phase du développement de l'humanité dans le processus de son déroulement.

« Pour échapper à la souffrance, le plus souvent on se réfugie dans l'avenir. Sur la piste du temps, on imagine une ligne au-delà de laquelle la souffrance présente cessera d'exister. Mais Tereza ne voyait pas cette ligne devant elle » (*L'insoutenable*, p. 241). Il est vrai que Tereza est un personnage anachronique, « Elle vit *contre* le temps conçu comme Chronos, dont la loi s'appuie sur l'arrangement séquentiel, inexorablement linéaire de l'expérience humaine » (Banerjee, p. 233). Mais en réalité Kundera écarte avec cette phrase tout espoir de type historiciste. Pour tous les personnages, il vaut que la justification d'un événement historique par le simple fait qu'il est événement historique, autrement dit par le simple fait qu'il s'est produit de cette façon, est bien incapable de les délivrer de la terreur qu'il leur inspire. Même Franz s'aperçoit finalement qu'à sa vie fait défaut la dimension épique, la continuité de la succession d'événements et d'expériences disposés selon une ligne de développement ; en d'autres termes, l'historicité.

« Sécheresse de cœur dissimulée derrière le style débordant des sentiments »

Une composante essentielle du kitsch est son sentimentalisme moralisateur. Lorsqu'un sénateur américain fait part à Sabina de son émotion devant trois enfants qui jouent sur une pelouse, cette affirmation est fondée sur sa sensibilité. « Lorsque le cœur a parlé, il n'est pas convenable que la raison élève des objections. Au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur » (*L'insoutenable*, p. 361).

Cette dictature du cœur puise sa force dans la conception romantique que le sentiment livre une intuition purement vraie de soi-même et un accès absolument direct aux choses. Le sentiment est donc plus vrai, plus réel que la raison qui par conséquent doit lui être subordonnée. Cette idée trouve un approfondissement ironique dans *L'immortalité* :

Je pense, donc je suis est un propos d'intellectuel qui sous-estime les maux de dents. *Je sens, donc je suis* est une vérité de portée beaucoup plus générale et qui concerne tout être vivant. Mon moi ne se distingue pas essentiellement du vôtre par la pensée. Beaucoup de gens, peu d'idées : nous pensons tous à peu près la même chose en transmettant, en empruntant, en volant nos idées l'un à l'autre. Mais si quelqu'un me marche sur le pied, c'est moi seul qui sens la douleur. Le fondement du moi n'est pas la pensée mais la souffrance, sentiment le plus élémentaire de tous. Dans la souffrance, même un chat ne peut douter de son moi unique et non interchangeable. Quand la souffrance se fait aiguë, le monde s'évanouit et chacun de nous reste seul avec lui-même. La souffrance est la Grande École de l'égoïsme. (*L'immortalité*, p. 244)

Même si la souffrance est l'unique preuve ontologique indubitable, ce serait une naïveté de l'utiliser comme fondement d'un système de valeurs. Car le sentiment n'est pas une donnée simple, univoque, l'accès premier à l'essence du monde. Un tel accès est impossible.

Ce que montre *L'insoutenable légèreté de l'être*, notamment à travers la notion des lois de la beauté, c'est justement que nous n'en avons que des perceptions métaphoriques, des transpositions : sensations, images, concepts sont les échelons que séparent des intervalles infranchissables, des sauts complets d'une sphère à une autre. Même le sentiment le plus simple – gaieté ou douleur – a au moins deux faces : d'un côté il est directement éprouvé, une silencieuse rencontre avec la vie organique. De l'autre côté, c'est une énonciation faite sur le sentiment. Cette duplicité du sentiment renvoie à une duplicité originelle du corps, à la fois inconscience et conscience de soi.

Dans le kitsch, cette duplicité n'existe pas : le sentiment est considéré comme la voie d'accès à l'immédiateté franche, à « la Vie ». C'est pourquoi il ne s'agit pas seulement d'éprouver des sentiments (chose dont nous sommes tous capables après tout), mais de les ériger en valeurs. De là vient le besoin existentiel « de considérer les yeux mouillés comme meilleurs que les yeux secs, la main posée sur le cœur meilleure que la main dans la poche, la croyance meilleure que le scepticisme, la passion meilleure que la sérénité, la confession meilleure que la connaissance » (*Les testaments trahis*, p. 84).

Dans cette perspective l'amour est intrinsèquement moral : l'amour transcende la mesquinerie égoïste de l'individu, il est don, altruisme, vocation. L'amour fou atteint même à la dignité sociale. L'amoureux fou est comme le pèlerin qui renie sa famille pour suivre sa foi, comme le terroriste qui tue pour un idéal. L'amour est la valeur suprême, mais non pas tellement l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Par contre, l'érotisme de Tomas n'est racheté ni par la souffrance ni par un sentiment plus grand que la vie. « Au royaume du kitsch, tu serais un monstre », lui dit Sabina (*L'insoutenable*, p. 26).

Dans le cortège derrière la bannière de l'amour, et avec la même valorisation positive, on trouve tous les états mystiques, tous les élans juvéniles, toutes les exaltations plus ou moins inconscientes. Comme l'affirmait Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident*, la passion et le besoin sont des aspects de notre mode occidental de connaissance. Mais ils ne sauraient se passer de la souffrance, parce qu'ils participent d'un désir de pureté et de rachat, et rejoignent de ce fait une quête mystique.

Chez Kundera on trouve un refus constant de ce que peuvent avoir de trouble et de passer les états lyriques et les délires juvéniles. Il ne faut rien vouloir sans la conscience ; l'inconscient est toujours le gage de la servitude :

Après 1948, pendant les années de la révolution communiste dans mon pays natal, j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la Terreur qui, pour moi, était l'époque où « le poète régnait avec le bourreau » (*La vie est ailleurs*). J'ai pensé alors à Maïakovski ; pour la révolution russe, son génie avait été aussi indispensable que la police de Dzerjinski. Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire ; ce monde, ce n'est pas le goulag, c'est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vers et devant lesquels on danse.

Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. (*Les testaments trahis*, pp. 186-87)

Dans la préface à *Humain, trop humain*, Nietzsche écrit : « L'idéalisme ce n'est pas moi. Le titre de mon livre veut dire : là où vous voyez de l'idéal, je ne vois que des choses humaines, hélas ! trop humaines ». C'est bien à la suite de la même désillusion face à l'exaltation effrénée du lyrisme, face à tout cet idéal mensonger, que Kundera va mettre en lumière les origines modestes ou ignobles des élans les plus sublimes, de la morale en particulier.

Cette pratique systématique du soupçon à l'égard de l'idéalisme et de toutes les ruses du moralisme va se développer dans un esprit très positiviste. La lucidité de Kundera n'est jamais plus obstinée, la pensée plus rigoureuse que dans l'analyse de l'élan et de l'excès, ce qui les transportent souvent par-delà le sérieux, dans cet espace qu'un éclat de rire déchire.

Le principe caché de tout idéalisme, c'est la séduction, le prestige ensorcelant qu'exerce sur nous la morale. « L'homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre. Sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies » (*L'art du roman*, p. 23). La morale se constitue par un double procès : procès d'abstraction et de sublimation d'abord – les évaluations spontanées sont isolées, fixées, immobilisées en vérités éternelles, présentées comme valeurs. Ensuite dans un procès de division, l'homme prend ses distances avec tous les instincts qualifiés de mauvais (ruse, manque de sérieux, humeur batailleuse, inconstance...) et oppose le bien et le mal comme des réalités contradictoires et non comme des valeurs complémentaires. L'homme devient ainsi un « hémiplogique de la vertu », comme dit Nietzsche dans *La volonté de puissance* (n° 277). La morale traduit ainsi notre peur devant l'essence foisonnante de la vie, devant une réalité prodigieusement immorale, terrible et énigmatique.

Il s'ensuit que, si les sentiments sont une valeur, il est difficile de résister à la tentation non seulement de les exhiber, mais encore de les imiter. Le

kitsch est une émotion à la nième puissance. Une représentation d'un idéal, une répétition qui se prétend platonicienne, mais qui en réalité est une répétition nietzschéenne au cours de laquelle la substance s'est transformée en simulacre. Au lieu de réactualiser le sentiment originel, la répétition, parodie grotesque de ce qui n'est plus, l'anéantit en s'y substituant. Le sentimentalisme du kitsch est une exaltation des signes sur la base d'une dénégaration des choses et du réel. C'est une hypocrisie pathétique qui exalte le sentiment en faisant appel aux images clés ancrées dans la mémoire des hommes.

Les principes du kitsch ne reposent donc pas sur une réflexion (que l'on pourrait prouver fausse par une autre réflexion), mais sur quelques impératifs sans lien logique. C'est pourquoi le sentiment feint (mais érigé en valeur) communique à ceux qui savent se donner l'alibi de l'émotion un ascendant, un pouvoir dont autrement ils ne jouiraient pas. Le sentimentalisme permet l'exercice indirect de l'égoïsme le plus brutal.

Cette attitude est représentée par Marie-Claude, l'épouse de Franz et un des seuls personnages foncièrement désagréables dans ce roman pourtant riche en empathie. En réalité Marie-Claude ne plaît pas tellement à Franz. En revanche, son amour lui semble sublime : elle a menacé de se suicider, s'il l'abandonne. Par respect des sentiments sublimes de Marie-Claude, il l'épouse et s'installe dans une abêtissante monogamie qui durera vingt ans. Au moment où il lui annonce enfin qu'il veut la quitter, Marie-Claude n'est aucunement effondrée mais aussi hautaine et désagréable que d'habitude. Comment est-il possible que la même femme qui brandit la menace du suicide reste indifférente ou tout au plus blessée dans son amour-propre ? Kundera revient à cette question dans *L'immortalité* :

Le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu et souvent à notre corps défendant. Dès que nous *voulons* l'éprouver (dès que nous *décidons* de l'éprouver, comme Don Quichotte a décidé d'aimer Dulcinée), le sentiment n'est plus sentiment mais imitation du sentiment, son exhibition. Ce qu'on appelle couramment hystérie. C'est pourquoi l'homo sentimental (autrement dit, celui qui a érigé le sentiment en valeur) est en réalité identique à l'*homo hystericus*.

Ce qui ne veut pas dire que l'homme qui imite un sentiment ne l'éprouve pas. L'acteur qui joue le rôle du vieux roi Lear ressent sur scène, face aux spectateurs, l'authentique tristesse d'un homme abandonné et trahi, mais cette tristesse s'évapore au moment même où la représentation s'achève. C'est pourquoi l'homo sentimental, aussitôt après nous avoir éblouis par ses grands sentiments, nous déconcerte par son inexplicable indifférence. (*L'immortalité*, p. 238)

La comédie du sentiment, sa résurrection caricaturale, marque en réalité sa disparition réelle. C'est cette attitude que Kundera, avec une phrase de

Kafka, caractérise comme « sécheresse de cœur dissimulée derrière un style débordant de sentiments » (*Les testaments trahis*, p. 104).

Pour Franz les sentiments recèlent une vérité foncière. Les idées ne sont que des échos affaiblis des sentiments, toujours plus pauvres, plus vagues, moins réelles que cette appréhension directe du monde. Franz comprend trop tard qu'il a été berné par le simulacre des sentiments. Franz n'est pas l'homme du kitsch. Il est la victime du kitsch.

L'érotisme

Lyrisme et philosophie

« Je ne crois pas à une philosophie non érotique », affirmait Gombrowicz. Il serait bien entendu absurde de réduire *L'insoutenable légèreté de l'être* à l'érotisme, mais dans le cercle de thèmes kunderiens, le couple ambigu et inséparable de l'amour et la sexualité occupe une place importante. Tous ses textes, dès les premiers, publiés dans le recueil *Risibles amours*, à *L'Identité* et *L'ignorance*, explorent les paradoxes de la sexualité moderne, la mystification, le jeu avec l'amour et le donjuanisme tardif. Le génie de Kundera exprime jusqu'aux idées les plus abstraites par rapport à l'érotisme, comme s'il était devenu conscient de ce que Freud a négligé : la participation du corps entier à la vie imaginative, les correspondances qui, obscurément et presque à notre insu, s'établissent dans cette zone d'ombre entre le physique et le psychique qui est à la base même de notre existence.

La sexualité chez Kundera joue un rôle expressément philosophique. Elle relève moins du cœur et même du corps que de l'intellect. Les situations érotiques sont autant de révélateurs qui font apparaître mieux que toute autre chose les paradoxes de la situation existentielle de l'individu :

Maintenant que la sexualité n'est plus un tabou, sa pure description, les simples confessions sexuelles sont devenues étonnamment ennuyeuses. Comme Lawrence ou Henry Miller ont vieilli, avec leur poésie de l'obscénité ! Et pourtant certains textes pornographiques de Georges Bataille m'ont fait une impression inoubliable. Sans doute parce qu'ils ne sont pas lyriques, mais philosophiques. Vous avez raison de dire que tout se termine chez moi dans de grandes scènes érotiques. J'ai le sentiment qu'une scène d'amour physique irradie une lumière incroyablement vive qui dévoile brusquement la nature profonde des personnes et saisit toute leur situation existentielle. Hugo fait l'amour avec Tamina, et pendant ce temps elle pense désespérément aux vacances qu'elle a passées avec son défunt mari. La scène érotique est le foyer vers où convergent tous les thèmes de l'histoire et où se cache son plus profond secret. (Entretien avec Philip Roth, cité in Chvatik, 1994, pp. 149-150)

L'amour, de son côté, est depuis Cervantès jusqu'à aujourd'hui l'outil favori du roman pour scruter le monde de son temps et élucider le comportement des hommes. C'est un thème qui a survécu à toutes les fluctua-

tions de la mode et des écoles littéraires. La sexualité et l'acte sexuel sont restés tabou jusqu'au XX^e siècle.

Les romans du XIX^e siècle, bien que sachant analyser magistralement toutes les stratégies amoureuses, laissaient la sexualité et l'acte sexuel lui-même occultés. Dans les premières décennies de notre siècle, la sexualité sort des brumes de la passion romantique. Kafka fut l'un des premiers (avec Joyce, certainement) à l'avoir découverte dans ses romans. Il ne dévoile pas la sexualité en tant que terrain de jeu destiné au petit cercle des libertins (à la manière du XVIII^e), mais en tant que réalité à la fois banale et fondamentale de la vie de tout un chacun. Kafka dévoile les aspects existentiels de la sexualité : la sexualité s'opposant à l'amour ; l'étrangeté de l'autre comme condition, comme exigence de la sexualité ; l'ambiguïté de la sexualité : ses côtés excitants qui en même temps répugnent ; sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc. (*Les testaments trahis*, p. 61)

Il me semble évident que Kundera, ici comme souvent ailleurs, prend son point de départ chez Kafka. Farouchement anti-lyrique, il trouve la sexualité lyrique d'un D. H. Lawrence encore plus risible que la sentimentalisme lyrique du XIX^e siècle. Ce sont les aspects existentiels de la sexualité qui l'intéressent. Mais quelles sont les interrogations existentielles mises en jeu à travers l'érotisme ?

Fusion et individualisation

Dans l'entretien avec Philip Roth, Kundera fait la distinction entre deux attitudes face à l'érotisme, deux façons de l'aborder : le lyrisme et la philosophie. On peut voir dans ces deux attitudes (qui ont leurs racines dans deux conceptions différentes de l'existence) les deux pôles irréductibles de l'érotisme. Georges Bataille a défini l'érotisme comme la présence de la vie dans la mort ou de la mort dans la vie. Pour Bataille, il existe deux forces dans la nature. L'une tend à l'individualisation, et l'individu lutte pour survivre ; l'autre tend à la fusion et donc à la destruction de l'individu, à sa mort. (Bataille, 1957) L'individu veut rester lui-même et, en même temps, se fondre en l'autre. Aspiration fondamentale au néant, retour en force de l'animalité en nous, l'érotisme n'est pas seulement ce qui illumine : il est, dans la conscience de l'homme, ce qui met l'être en question. Il est l'approbation de la vie jusque dans la mort.

Voici comment Kundera décrit une des aventures amoureuses de Tomas :

Elle lui criait : « ferme les yeux, prends-moi par les hanches, serre-moi fort ! » Elle ne pouvait supporter que Tomas ait les yeux ouverts, attentifs et scrutateurs pendant l'amour, et que son corps, légèrement soulevé au-dessus du sien, n'adhère pas à sa peau. Elle ne voulait pas qu'il l'étudie. Elle voulait l'entraîner dans le flot de l'enchantement où l'on ne peut entrer qu'avec les

yeux fermés. Elle refusait de se mettre à quatre pattes car dans cette position leurs corps se touchaient à peine et il pouvait l'observer d'une distance de près de cinquante centimètres. Elle détestait cet éloignement. Elle voulait se confondre avec lui. (*L'insoutenable*, p. 300)

Il est facile de reconnaître dans cette lutte entre la distance et la fusion, les deux pôles de l'érotisme tels qu'ils sont définis par Bataille. D'un côté, une recherche de l'unicité du sujet, de la différence, de quelque chose qui est propre à l'individu et qui donnerait à cette notion un sens. De l'autre, une volonté d'annulation de soi-même et de l'autre. La thèse de Bataille est sans doute excessive (la fusion amoureuse avec l'être aimé n'est pas nécessairement l'annulation de l'individu dans l'instinct), mais l'on voit à quel point les deux termes de l'opposition se placent non seulement au cœur même de la problématique érotique mais également de la problématique existentielle de *L'insoutenable*.

On y voit en effet deux types d'érotisme s'affronter. Le premier tend plutôt à produire une communauté de vie, une unité dans l'amour. Cette tendance est profondément ancrée chez Tereza et Franz. Il faut la situer en priorité par rapport à la grande tradition platonicienne. L'éros platonicien exprime le désir humain de réduire les limites de sa condition afin d'accéder à une vision totalisante de la réalité. Pris dans la vague du désir, enthousiaste et comme ivre, l'amant prétend refaire en sens inverse l'itinéraire de sa chute : non plus de l'Un au multiple mais, traversant sans s'arrêter les choses, autrui et lui-même, du multiple à l'un. Pour annuler sa différence, pour racheter sa singularité, l'amant platonicien est en quête d'un salut par coïncidence avec l'Un.

Le second type est léger. Il n'a pas de projet amoureux et se contente de brefs fragments érotiques. Ce n'est cependant pas un jeu inutile qui consiste à faire des ronds dans l'eau, car ce n'est pas uniquement la recherche aussi vaine qu'infinie du plaisir qui l'anime. L'érotisme, tel qu'il est incarné par Tomas, est un projet philosophique au cœur duquel on trouve la soif de connaissance. C'est une façon de s'approprier la diversité du monde, une découverte du monde comme différence et discontinuité.

L'érotisme donne lieu à une nouvelle variation sur le thème de l'opposition entre le sens et le nihilisme. Dans le cas de Tomas, il devient tout de suite évident que la fusion amoureuse constitue pour lui une menace contre laquelle il essaye de se défendre grâce notamment à la notion de l'amitié érotique censée préserver à la fois son individualité et la discontinuité de son érotisme. L'érotisme de Tereza, au contraire, vise la stabilité et la continuité. Mais ce n'est pas en fonction d'une conception du monde contraire à celle de Tomas. C'est pour une raison qui est rigoureusement identique : elle aussi veut affirmer son unicité contre la menace de l'indifférenciation. Dans les deux cas, l'unité ne plane que sur la mort.

Pour expliquer cette ambiguïté, il convient d'analyser le paradoxe inhérent à chaque attitude face à la sexualité. L'attitude lyrique aspire à la fusion. Assoiffé d'être, l'homme lyrique abandonne son identité et tend continuellement à s'incarner en d'autres corps. Il renonce à conserver une identité dans l'acte de connaître. Il renonce à se défendre. Il veut sortir de lui-même pour pénétrer les entités qui l'absorbent, pour s'abîmer dans l'objet. Au manque d'identité, au sentiment d'éponge, correspond donc une connaissance qui se désintéresse des aspects conceptuels : connaître une chose suppose d'y participer. La connaissance procède par irruption, par assaut, ou par coulée affective dans la chose, ce que John Keats appelait prendre part à la vie du moineau, les Allemands *Einfühlung* et Kundera compassion. La compassion, ce sentiment d'où naît précisément l'amour de Tomas pour Tereza. L'amant libertin, en dépit de tous ses désirs, de ses principes explicites et de ses savants systèmes de défense, n'est donc pas à l'abri de la tentation de la fusion. Dans le passage où Sabina reçoit la lettre lui annonçant la mort de Tomas et de Tereza (rappel discret du lien entre la fusion amoureuse et la mort comme l'est par ailleurs la référence à Tristan), on voit que même Sabina, le personnage le plus résolument léger du livre, se sent attirée par les mirages de la fusion :

Elle revoyait Tomas comme si c'était une de ses toiles : au premier plan, Don Juan comme un faux décor peint de la main d'un peintre naïf ; par une fente du décor on apercevait Tristan. Il était mort en Tristan, pas en Don Juan. Les parents de Sabina étaient morts dans la même semaine. Tomas et Tereza dans la même seconde. Tout à coup elle eut envie d'être avec Franz. (*L'insoutenable*, p. 181)

Nous avons vu que le romancier dans ses écrits théoriques opte explicitement pour l'attitude philosophique. Kundera parle du « regard lucide et désabusé » du romancier comme antidote à toute tentation lyrique. Être romancier est pour lui,

une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. (*Les testaments trahis*, p. 187)

La récompense du coup d'œil froid et désabusé de Kundera est cependant ambiguë. D'une part, l'esprit sec et clair, sans illusion, n'est-il en fin de compte qu'une demi-mesure dont on ne sort qu'en portant cette logique de la démystification à son comble, jusqu'à la rompre ? Il suffit d'un peu plus de scepticisme pour qu'on parvienne à se demander si cet intellectua-lisme ne serait pas le dernier rejeton de la foi millénaire dans la divinité de la vérité. Ne serait-il pas aussi un préjugé ? Comme toute chose excellente

en ce bas monde, le scepticisme et la connaissance menacent de se détruire par eux-mêmes. L'attitude philosophique chez Kundera a initialement une signification réactive, elle a pour fonction de défendre et de protéger l'homme de ce danger suprême qu'est la fusion, de lui fixer et de lui établir un refuge grâce auquel il peut survivre. Mais ne vient-il pas un moment où cette attitude se retourne contre elle-même, révèle sa relativité, sa fonction sécurisante ?

Nous avons vu Tomas et Tereza essayer de défendre leur unicité face à l'indifférenciation. Pour Tomas, cette défense du sujet passe par une distanciation par rapport aux femmes. Mais cette distanciation ne s'opère-t-elle pas également par rapport à la réalité ? La conduite logique de l'individu soucieux d'affirmer son unicité, c'est de se barricader devant l'irruption osmotique du monde et des autres, d'être, en quelque sorte, l'antagoniste du monde. Le libertin a beau être obsédé par la connaissance, il l'est toujours avec méfiance, par peur de confondre et de fondre. Au plaisir de l'acte rationnel de la connaissance s'associe donc la mélancolie de la séparation et le spectre de la solitude. Il n'y a pas perte d'identité, mais il n'y a pas de fusion non plus. L'homme risque d'être l'exilé de l'être.

L'insoutenable légèreté de l'être ne prétend pas trancher entre les deux attitudes. Les personnages se balancent sur un mince fil tendu entre les deux termes de l'opposition. Le roman propose tout au plus une difficile position d'équilibre entre deux envies et deux menaces équivalentes, une position qui pourrait être définie comme fusion et distance, identité et différence, à la fois.

Extase et bonheur

Franz aime participer à des manifestations, ce qui pour Sabina est dépourvu de sens. Pendant l'amour Franz préfère éteindre la lumière et fermer les yeux, alors que Sabina garde les siens ouverts. Sabina déteste la musique de fond dans les restaurants et les magasins, Franz aime la musique et ne fait pas de distinction entre Mozart et le rock. Franz veut « vivre dans la vérité », abolir les frontières entre le public et le privé, ce qui pour Sabina rappelle le totalitarisme communiste.

Cette série d'oppositions entre Franz et Sabina que l'on pourrait prolonger à volonté révèle chez Franz le désir foncier de fusion par rapport au désir d'individualisation de Sabina. Nous avons déjà vu que le désir de fusion est à l'origine de l'attitude lyrique : « Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde » (*L'art du roman*, p. 170). Participer à une manifestation signifie pour Franz briser l'isolement de la conscience et accéder à l'essence du monde dans un mouvement de simultanéité et d'indifférenciation. Pour Franz, l'intensité de l'amour est liée à l'effervescence des mouvements collectifs. Durkheim

a donné la description suivante de ces états d'effervescence des grands mouvements collectifs :

L'homme qui les éprouve a l'impression qu'il est dominé par des forces qu'il ne reconnaît pas comme siennes, qui le mènent, dont il n'est pas maître [...] il se sent comme transporté dans un monde différent de celui où s'écoule son existence privée. La vie n'y est pas seulement intense, elle est qualitativement différente [...] L'individu se désintéresse de lui-même, se donne tout entier aux fins communes [...] (Ces forces) éprouvent le besoin de se répandre pour se répandre, par jeu, sans but (...) À ces moments, il est vrai, cette vie plus haute est vécue avec une telle intensité et d'une manière tellement exclusive qu'elle tient presque toute la place dans les consciences, qu'elle en chasse plus ou moins complètement les préoccupations égoïstes et vulgaires. (Durkheim, 1930, pp. 42-44)

C'est le même désir qui est à l'origine de son amour de la musique. La musique est pour lui une « ivresse dionysiaque » (*L'insoutenable*, p. 184), qui lui permet d'abolir cette tour d'ivoire des mots où il se sent enfermé. Énonciation, parole, apollinisme, cérébralité autant de concepts qui à jamais le maintiennent à distance de l'essence du monde comprise comme dionysisme, confusion, compénétration et simultanéité : « Il avait envie de rester avec Sabina dans une longue étreinte, de se taire, de ne plus prononcer une seule phrase et de laisser la jouissance confluer avec la clameur orgiaque de la musique » (*L'insoutenable*, p. 139). Quand Franz ferme les yeux pendant l'amour, c'est encore pour s'abolir dans l'infini :

À l'instant de pénétrer Sabina, il ferme [...] les yeux. La volupté qui s'empare de lui exige l'obscurité. Cette obscurité est pure, entière, sans images ni visions, cette obscurité n'a pas de fin, pas de frontières, cette obscurité est l'infini que chacun de nous porte en soi (oui, qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux !).

Au moment où il sent la volupté se répandre dans son corps, Franz se déploie et se dissout dans l'infini de son obscurité, il devient lui-même infini. (*L'insoutenable*, p. 140)

L'érotisme est étroitement associé à l'extase. « L'exemple classique de l'extase, c'est le moment de l'orgasme » (*Les testaments trahis*, p. 106). Mais qu'est-ce que l'extase, sinon la perte de l'individualité. « Tous les hommes dans l'instant vertigineux du coït, sont le même homme », disait Borges dans une de ses maximes apocryphes (Borges, 1991, p. 22).

L'extase signifie être « hors de soi », comme le dit l'étymologie du mot grec : action de sortir de sa position (*stasis*). Être « hors de soi » ne signifie pas qu'on est hors du moment présent à la manière d'un rêveur qui s'évade vers le passé ou vers l'avenir. Exactement le contraire : l'extase est identification absolue à l'instant présent, oubli total du passé et de l'avenir. Si on efface

l'avenir ainsi que le passé, la seconde présente se trouve dans l'espace vide, en dehors de la vie et de sa chronologie, en dehors du temps et indépendante de lui (c'est pourquoi on peut la comparer à l'éternité qui, elle aussi, est la négation du temps). (*Les testaments trahis*, p. 106)

L'extase est en réalité une annulation momentanée de l'individu, l'extase de l'orgasme, celle de l'orgie et de la musique, mais également dans l'excitation collective de la foule, dans la transe hypnotique. Pendant l'excitation collective les individus ne se reconnaissent plus, ils abdiquent leur individualité, et leur unicité. La foule ne fait que rassembler les individus, hurlants. Leur esprit est altéré ; ils ont perdu leur capacité de jugement et, en réalité, ils sont incapables de penser. Ils se laissent entraîner par des émotions et des slogans. Ils ont régressé et marchent du même pas : ils sont devenus une masse.

On est habitué à lier la notion d'extase aux grands moments mystiques. Mais il y a l'extase quotidienne, banale, vulgaire : l'extase de la colère, l'extase de la vitesse au volant, l'extase de l'assourdissement par le bruit, l'extase dans les stades de football. Vivre, c'est un lourd effort perpétuel pour ne pas se perdre soi-même de vue, pour être toujours solidement dans soi-même, dans sa *stasis*. Il suffit de sortir un petit instant de soi-même et on touche au domaine de la mort. (*Les testaments trahis*, pp. 107-08)

Dans l'optique de Kundera, la totale indifférenciation de l'extase, l'aveuglement, l'assourdissement, l'oubli de soi-même fait de ce qui aurait pu être un instant de sens suprême le moment de nihilisme par excellence. C'est l'absorption dans l'univers où tout est indifférent. L'extase est à la fois le paroxysme de l'émotion et paradoxalement sa négation, son oubli. Dans l'extase, la raison est dépossédée d'elle-même. À l'extrémité de son développement la pensée aspire à sa mise à mort. De là, chez Kundera comme chez Nietzsche, une commune méfiance à l'égard du romantisme comme à l'égard des commodités du délire et du mensonge poétique qui peuvent l'accompagner. De là donc une même volonté de classicisme.

Toute sa vie Tereza essaie de s'opposer au nihilisme de l'indifférenciation. Cette indifférenciation est à l'origine non seulement de son code existentiel mais de sa vie même. Ce n'est pas un hasard si le narrateur évoque la fécondation de Tereza : « le plus viril des hommes » qui contre la volonté de la mère de Tereza ne se retire pas au moment de l'orgasme : « l'absurde rencontre d'un spermatozoïde du plus viril des hommes et d'un ovule de la plus belle des femmes. En cette seconde fatidique nommée Tereza, maman avait commencé le marathon de sa vie gâchée » (*L'insoutenable*, p. 70). Et à partir de cet instant commence la lutte de Tereza contre l'indifférenciation que lui impose la rancune de sa mère. Dès la fécondation, le sort de Tereza est défini et déterminé par un instant d'extase.

C'est également le nihilisme inhérent à l'extase qui est derrière les réserves de Kundera à l'égard de la musique rock. Franz aime bien aller en boîte pour danser, or selon Kundera :

ici, on est non pas pour juger et pour apprécier mais pour se livrer à la musique, pour crier avec les musiciens, pour se confondre avec eux ; ici, on cherche l'identification, pas le plaisir ; l'effusion, pas le bonheur. [...] La musique transforme les individus en un seul corps collectif : parler ici d'individualisme et d'hédonisme n'est que l'une des automystifications de notre époque qui veut se voir (comme d'ailleurs toutes les époques le veulent) différente de ce qu'elle est. (*Les testaments trahis*, pp. 111-12)

Pour Kundera, la différence entre l'extase et l'expérience euphorique de l'inimitable bonheur de l'être, réside dans la distance. Le moment du bonheur, comme celui de la création artistique, est un moment à la fois d'identité et de différence. Sans ce sentiment d'écart, de souveraineté individuelle, il n'y aurait ni peintre, ni écrivain. Cette distance peut se manifester comme humour ou ironie :

Je me souviens de l'exposition Picasso à Prague au milieu des années soixante. Un tableau m'est resté en mémoire. Une femme et un homme mangent de la pastèque ; la femme est assise, l'homme est couché à même la terre, les jambes levées au ciel dans un geste de joie indicible. Et tout cela peint avec une délectable insouciance qui m'a fait penser que le peintre, en peignant le tableau, a dû éprouver la même joie que l'homme qui lève les jambes.

Le bonheur du peintre peignant l'homme qui lève les jambes est un bonheur dédoublé ; c'est le bonheur de contempler (avec le sourire) un bonheur. C'est ce sourire qui m'intéresse. Le peintre entrevoit dans le bonheur de l'homme levant les jambes au ciel une merveilleuse goutte du comique, et s'en réjouit. Son sourire éveille en lui une imagination gaie et irresponsable, aussi irresponsable que l'est le geste de l'homme qui lève les jambes au ciel. Le bonheur dont je parle porte donc la marque de l'humour ; c'est ce qui le distingue du bonheur des autres époques de l'art, du bonheur romantique d'un Tristan wagnérien, par exemple, ou du bonheur idyllique d'un Philémon et d'une Baucis. (*Les testaments trahis*, pp. 108-09)

Le contraste avec l'attitude kitsch est frappant : à l'homme ému de sa propre émotion s'oppose l'homme qui sourit de son bonheur. D'un côté, Franz qui aime le rock ; de l'autre, Sabina qui aime Picasso. D'un côté, désir d'indifférenciation, de l'autre identité et différence à la fois, dans la mesure où l'humour est toujours la marque à la fois d'un certain retrait, d'une invention, d'une distance par rapport à l'expérience.

Dans *Les testaments trahis*, Kundera revient sur ce qu'il appelle les grandes œuvres du bonheur : « Tout le répertoire de jazz consiste en des variations d'un nombre relativement limité de mélodies. Ainsi, dans toute

la musique de jazz on peut entrevoir un sourire qui s'est faufilé entre la mélodie originelle et son élaboration » (*Les testaments trahis*, p. 110).

Si l'attitude du kitsch est comme un *gentlemen's agreement* entre la circonstance et les circonstanciés (tu ne me sors pas de mes habitudes et moi, je n'irai pas te chatouiller) où l'irruption de l'insolite, de l'exceptionnel ne trouve aucune place et où la métaphysique est remplacée par le mensonge du kitsch, la deuxième attitude peut s'entendre comme une sorte de double regard, la juxtaposition de la vision lyrique et la vision philosophique.

Le principe des toiles de Sabina est précisément la fracture instantanée du continuum. À l'origine de ce principe, il y a ce que l'on pourrait appeler un acte manqué, de la peinture rouge qui a coulé sur un tableau : « Au début, j'étais furieuse », dit-elle « mais cette tâche a commencé à me plaire parce qu'on aurait dit une fissure, comme si le chantier n'était pas un vrai chantier, mais seulement un vieux décor fendu où le chantier était peint en trompe-l'œil » (*L'insoutenable*, p. 98). C'est également la signification de ses poses devant le miroir, l'introduction d'un élément incongru qui dote une scène autrement trop facile à saisir d'un autre plan insaisissable :

Par terre, au pied du miroir, il y avait une tête postiche coiffée d'un vieux chapeau melon. Elle se pencha pour le prendre et se le planta sur la tête. Aussitôt, l'image changea dans le miroir : on y voyait une femme en sous-vêtements, belle, inaccessible, indifférente, la tête surmontée d'un chapeau melon tout à fait incongru. Elle tenait par la main un monsieur en costume gris et en cravate. (*L'insoutenable*, p. 127)

Malgré tout ce qui la sépare de Sabina, Tereza comprend instinctivement qu'elles sont toutes les deux aux prises avec la maille du même filet qui les enserre pour les détruire, que les tableaux de sa rivale expriment le même désir d'aller au-delà du nihilisme de l'uniformisation qu'elle ressent au plus profond d'elle-même :

...elle constatait que tous les tableaux de Sabina, ceux d'avant et ceux de maintenant, parlaient en fait toujours de la même chose, qu'ils étaient tous la rencontre simultanée de deux thèmes, de deux mondes, qu'ils étaient comme des photographies nées d'une double exposition. Un paysage et, au fond, en transparence, une lampe de chevet allumée. Une main déchirant par-dérrière une idyllique nature morte avec pommes, noix et sapin de Noël illuminé. (*L'insoutenable*, p. 98)

Comme Sabina qui cherche derrière le mensonge intelligible du kitsch « quelque chose d'autre, quelque chose de mystérieux ou d'abstrait [...] l'incompréhensible vérité » (*L'insoutenable*, p. 98), la beauté présuppose un double regard. En entrant dans une église, Sabina est frappée par la beauté de la cérémonie et du lieu : « En même temps, elle savait bien que

cette église et ces litanies n'étaient pas belles en elles-mêmes, mais belles grâce à leur immatériel voisinage avec le Chantier de la jeunesse où elle passait ses jours dans le vacarme des chansons » (*L'insoutenable*, p. 161). Tereza cherche également la beauté (et donc le sens) dans la demi-vision qu'a pu lui donner le hasard d'un rêve, d'un acte manqué, d'une association insolite.

L'expérience de la beauté et du sens est liée à une totale adhésion à l'être et en même temps elle constitue une création personnelle. Cette juxtaposition se manifeste dans le sentiment paradoxal de s'approprier son existence et en même temps de ne pas être tout à fait là dans les structures et les toiles que tend la vie et dans lesquelles l'homme est à la fois mouche et araignée. Il n'y a pas fusion avec l'identité, mais à la fois identité et différence.

L'ambiguïté

La relativité définitive du monde humain

L'ambiguïté foncière des romans de Kundera (celle des digressions philosophiques, celle des fils de l'action et celle qui relève du rapport entre les deux) a déjà attiré force commentaires, y compris ceux de l'auteur lui-même, mais personne, me semble-t-il, n'a exploré à fond cette équivoque qui constitue l'enjeu essentiel du roman. *Comment* et, surtout, *pourquoi* le récit instaure-t-il ce monde ambigu où, de toute évidence, la pensée théorique renonce à fournir une clé à la compréhension des personnages et de leur comportement ?

C'est à travers cette question qu'apparaît ce qui me semble être un des problèmes fondamentaux de la poétique de Kundera. En effet : pour rester aussi fidèle que possible au monde humain avec son « tas de vérités relatives qui se contredisent » (*L'art du roman*, p. 21), le roman se doit de subvertir les vérités absolues, « de posséder comme seule certitude la sagesse de l'incertitude » (*loc. cit.*). Or comment contester une Vérité sans mettre en avant une autre Vérité ? Si la contre-Vérité est en fait engendrée par la Vérité qu'elle vient éclipser, ne sont-elles pas simplement dialectiquement identiques ? Ne pouvant opérer qu'à l'intérieur des vérités, la révolution contre les vérités semble donc condamnée à avoir une étendue assez limitée et les vérités semblent toujours avoir devant elles un avenir.

Au terme de cette étude, il est cependant possible de conclure que les procédés narratifs et formels mis en œuvre par Kundera, tout en gardant les apparences de la dialectique entre la Vérité et la contre-Vérité, visent à une subversion plus profonde en incitant le lecteur à aller au-delà de ces vérités, afin de dégager le paradoxe de la relativité définitive du monde humain.

La tentation de prendre les raisonnements au pied de la lettre plane sur toute lecture de Kundera : les thèses sont énoncées dans les passages discursifs et trouvent leur illustration dans les situations romanesques. La lecture que je propose ici du parcours de Tomas, par exemple, met en évidence la profonde ambiguïté qui caractérise tant les réflexions philosophiques que les personnages censés les incarner. En résumé : Tomas explore l'opposition (philosophique, existentielle) entre la légèreté et la pesanteur, et il semble, au cours du roman, se déplacer d'un pôle à l'autre. Rien ne serait moins ambigu : il arrive à tout le monde de changer d'avis

de temps en temps. Mais voilà l'astuce : Tomas va d'un pôle à l'autre sans changer d'avis. Nous avons vu que Tomas, en privilégiant la légèreté (l'improbable hasard qui lui a fait rencontrer Tereza) termine dans l'univers de la pesanteur (le grand amour). En même temps, il fait le parcours en sens inverse : le choix de la pesanteur (le retour à Prague pour suivre Tereza) entraîne la légèreté sur un autre plan (il abandonne sa carrière de chirurgien pour devenir laveur de vitres). Ainsi, la leçon que l'on pourrait tirer du parcours accompli par Tomas consisterait à distinguer le côté très lourd de la légèreté et, inversement, à comprendre la légèreté potentielle de la pesanteur.

Le roman montre donc que le bien et le mal, le léger et le lourd, ne sont pas comme pour le sceptique des notions relatives, mais les termes d'une fonction, des valeurs qui dépendent du contexte dans lequel elles se trouvent. Les vices peuvent devenir des vertus, et réciproquement. Rien n'est licite ni illicite, parce que toute chose peut avoir une qualité qui la fera participer un jour à un nouveau grand système. Le roman est la subversion de tout ce qui feint d'être immuable, les grands idéaux, les grandes lois, et leur petite copie pétrifiée, l'homme satisfait. Rien n'est considéré comme ferme, aucun être, aucun ordre.

Renverser l'échiquier

Le roman paraît en définitive comme une manière, peut-être la seule, de parler contre le règne totalitaire du sens, contre « le règne des anges », contre le Bien, le Beau et le Vrai. En contestant la vérité (il n'est pas vrai que le vrai soit vrai), nous ne ferions en fait que contester une apparence du vrai. Nous avons donc le choix entre l'approbation de la Vérité (qui se passe de nos approbations) et la critique de la Vérité (selon un procédé très raisonnable qui met en place une autre Vérité). Le problème est donc le suivant : quoi qu'on fasse, la confirmation du Logos est inévitable.

Le problème est abordé explicitement plusieurs fois dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, surtout à travers le personnage de Sabina. Exilée à Paris, elle voit une manifestation contre l'occupation russe de sa patrie. Malgré son accord fondamental avec les paroles des manifestants, elle constate avec surprise que

Elle était incapable de crier de concert avec les autres. Elle ne put rester que quelques minutes dans le cortège.

Elle fit part de cette expérience à des amis français. Ils s'étonnaient : « tu ne veux donc pas lutter contre l'occupation de ton pays ? » Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal plus fondamental et plus universel ; l'image de ce mal, c'était le cortège de gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson. (*L'insoutenable*, p. 148)

Cette expérience se renouvelle lors d'une réunion de ses compatriotes exilés. Elle remarque tout de suite que les dissidents ont une curieuse ressemblance avec les tenants du pouvoir communiste, qu'ils combattent pourtant.

Étant peintre, elle savait observer les visages et connaissait depuis Prague la physionomie des gens qui ont la passion d'inspecter et de noter autrui. Tous ces gens-là avaient l'index un peu plus long qui le médusait et le pointaient sur leurs interlocuteurs. D'ailleurs, le président Novotný, qui a régné en Bohême quatorze ans durant jusqu'en 1968, avait exactement les mêmes cheveux gris frisés au fer par le coiffeur et pouvait s'enorgueillir du plus long index de tous les habitants d'Europe centrale. (*L'insoutenable*, p. 142)

Sabina, qui ne peut s'empêcher d'assimiler les dissidents aux communistes, se place dans le fil droit de la pensée de Kundera. Les dissidents contestent une vérité au nom d'une autre vérité. Ils ne sont pas d'accord avec les communistes, mais il joue sur le même échiquier. Ce que veut Kundera, c'est renverser cet échiquier, exercice d'autant plus difficile que c'est le seul échiquier à notre disposition.

Ce dilemme me semble être un des facteurs essentiels qui sous-tendent la poétique romanesque de Kundera. La seule possibilité de se révolter contre le règne du sens, tout en opérant à l'intérieur de ce règne, c'est la ruse et la simulation. Le romancier est un agent double, quelqu'un qui sert deux partis en même temps. Kundera engage une partie très serrée contre un maître toujours sûr de gagner à un jeu dont il a lui-même fixé les règles. Kundera choisit de jouer un double jeu : feindre d'obéir à la règle tyrannique, mais dans le même temps lui tendre des pièges en lui proposant des cas où elle ne sait plus trancher. Le cas de Tomas montre que l'analyse psychologique conduite avec une logique mathématique implacable ne conduit pas à une conclusion univoque, mais à une ambiguïté déstabilisatrice. C'est par ce stratagème que Kundera arrive véritablement à déstabiliser le règne du sens et à mettre en évidence l'ambiguïté de l'existence.

Reste à déterminer comment il faut comprendre cette ambiguïté. Il est évident que Kundera ne la présente pas seulement comme une joyeuse libération, une nouvelle vie donnée à l'homme sans les contraintes imposées par le sens. À première vue, on pourrait même être tenté d'y voir des nouvelles consternantes. Qu'y a-t-il de gai à proclamer l'impuissance de la philosophie et de la politique ? Pourquoi doit-on se sentir plus libre du simple fait d'avoir appris que rien n'est donné, que le sens cherché ne sera jamais trouvé, que la vérité ne peut être que provisoire et personnelle (c'est-à-dire qu'elle n'est pas une vérité).

Si Kundera ne cesse d'affirmer l'incertitude comme la seule morale du roman, ce n'est pas pour conférer une quelconque valeur à cette donnée

en soi, c'est pour la présenter comme moins mauvaise que toute autre. L'expérience que relatent ses textes (et l'expérience personnelle du romancier) montre le danger qui consiste à interrompre le jeu infini des signes du monde humain. Le communisme, le kitsch, et la métaphysique qui se profile derrière, sont coupables par la terreur qu'ils font régner sur les signes parce qu'ils veulent donner un statut autorisé à ce qui n'est qu'une interprétation entre tant d'autres.

Ainsi donc, le but ultime est de trouver un moyen d'échapper au dogmatisme, à la « terreur » de vérités fixées une fois pour toutes par des organes habilités à le faire. Derrière les variations romanesques de Kundera sur le thème de l'ambiguïté, on ne peut s'empêcher d'entendre les vocables politiques des années 50 et 60 : dogmatisme, orthodoxie, droit au révisionnisme, exclusion. C'est ainsi, en partie au moins, une expérience politique particulière (celle de la guerre froide, de la stalinisation et de la déstalinisation des esprits) qui a fait découvrir à Kundera non seulement à quel point l'ambiguïté est consubstantielle au monde humain, à quel point elle est difficile à supporter, mais, en même temps, combien elle est absolument nécessaire à l'épanouissement de l'homme. Cette aspiration incessante vers un sens qui se dérobe toujours, voilà aussi l'insoutenable légèreté de l'être.

La métaphysique concrète

« La Grande Marche » se termine par un bref chapitre qui raconte la transformation apparemment inévitable du réel en kitsch.

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ?

Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune.

Qu'est-il resté de Tomas ?

Une inscription : Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre.

Qu'est-il resté de Beethoven ?

Un homme morose à l'invraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : « Es muss sein ! »

Qu'est-il resté de Franz ?

Une inscription : Après un long égarement, le retour.

Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli.

(*L'insoutenable*, p. 406)

Le kitsch apparaît comme une force supérieure, une séduction venue de l'inconscient collectif, qui jette irrésistiblement le voile des lieux communs sur le réel et le fait disparaître. Paradoxalement le kitsch menace aussi de terrasser le manifeste anti-kitsch qu'est *L'insoutenable légèreté de l'être*, comme il menace toute œuvre d'art. Réduits à une histoire d'amour sur fond d'événements historiques, à quelques aphorismes intelligents sur

l'amour et le kitsch, à une réflexion politique sur le totalitarisme, le roman perd son ambiguïté, son refus du dernier mot, son absence de système ; il perd pour ainsi dire son caractère romanesque.

Cette présentation de l'esthétique de Kundera suivi des lectures des intrigues et des thèmes principaux met au contraire en évidence à quel point l'essence du roman est paradoxale, diverse, insaisissable. Elle montre notamment que l'intégration de la pensée philosophique dans le tissu du roman n'est pas un vain ornement. Le roman aurait été impensable sans l'arrière-fond philosophique ; les thèmes philosophiques sont les piliers sur lesquels est bâti le roman. Mais en entrant dans le roman ils subissent une modification capitale : ils perdent tout caractère dogmatique. En revanche, ils ne perdent rien de leur profondeur et de leur richesse à être ainsi concrétisés dans la forme romanesque à travers les personnages. La polyphonie philosophique (on trouve la trace de penseurs aussi différents que Nietzsche, Heidegger, Husserl, Platon, Descartes, Parménide, Épicure auxquelles s'ajoute à la fois la Genèse et la pensée mythique) combinée avec la polyphonie des genres (roman, aphorisme, essai, récit de rêves) conduit à l'enrichissement mutuel des thèmes ainsi qu'à l'ouverture maximale vers le monde humain. *L'insoutenable légèreté de l'être* est l'exemple du parfait équilibre de la pensée et du roman, de l'éthique et de l'esthétique, où les cloisons entre les genres et les différentes disciplines philosophiques sont battus en brèche pour déchirer le voile du kitsch et saisir le monde réel dans toute son étendue et toute sa complexité.

Bibliographie

Par simple souci de clarté, j'ai choisi de diviser la biographie en quatre sections. La première contient la liste des livres qui selon Kundera font partie de son œuvre, ainsi que les références bibliographiques des éditions citées. La deuxième indique les livres les plus importants consacrés à l'œuvre de Milan Kundera, alors que la troisième présente un choix des très nombreux articles qui traitent de Kundera et de son œuvre. La quatrième section, enfin, dresse la liste des ouvrages que j'ai lus au cours de ce travail et qui m'ont inspiré dans l'élaboration des concepts théoriques aussi bien que les références bibliographiques des textes cités en passant.

Œuvres de Milan Kundera

- Kundera, Milan (1968) : *La plaisanterie*, Paris Gallimard, (trad. fr.), « Folio », 1990.
- (1970) : *Risibles amours*. Paris, Gallimard, (trad. fr.), « Folio », 1986.
 - (1970) : *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*. Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
 - (1973) : *La vie est ailleurs*. Paris, Gallimard, (trad. fr.), « Folio », 1990.
 - (1976) : *La valse aux adieux*. Paris, Gallimard, (trad. fr.), « Folio », 1990.
 - (1979) : *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris, Gallimard, (trad. fr.) « Folio », 1990.
 - (1984) : *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Paris, Gallimard, (trad. fr.) « Folio », 1990.
 - (1986) : *L'art du roman*. Paris, Gallimard.
 - (1990) : *L'Immortalité*. Paris, Gallimard, (trad.fr.)
 - (1993) : *Les Testaments trahis*. Paris, Gallimard.
 - (1994) : *La lenteur*. Paris, Gallimard.
 - (1997) : *L'identité*. Paris, Gallimard.
 - (2000) : *L'ignorance*. Paris, Gallimard.

Livres sur l'œuvre de Milan Kundera

- Aji, Aron (éd.) (1992) : *Milan Kundera and the Art of Fiction*. New York, Garland Publishing.
- Banerjee, Maria Nemcová (1993) : *Paradoxes terminaux*. Paris, Gallimard, (trad. fr.)

- Chvatik, Kvetoslav (1995) : *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris, Gallimard, « Arcades ».
- Espejo, Miguel (1984) : *La ilusion lirica*. Buenos aires, Hachette.
- Fèvre, Fermin (1987) : *La espera verdad*. Buenos Aires, Editoriale Lexicus.
- Le Grand, Eva (1995) : *Kundera ou la mémoire du désir*. Paris, L'Harmattan.
- Misurellea, Fred (1993) : *Understand Milan Kundera, Public Events, Private Affairs*. Columbia, University of South Carolina Press.

Articles consacrés à l'œuvre de Milan Kundera.

- Adams, Vicki (1993) : « Milan Kundera : The Search for Self in a Post-Modern World », in Ryan Ransom, Helen (éd.) : *Imagination, Emblems and Expressions : Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity*. Bowling Green, Ohio, Popular, 1993. xvii.
- Ash, Timothy G. (1988) : « Reform or Revolution ? » *The New York Review of Books*, 27 oct. 1988. pp. 47-56.
- Banerjee, Maria Nemcova (1989) : « The Impossible Don Juan », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 37-45.
- Bayley, John (1987) : « Fictive Lightness, Fictive Weight », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 84-92.
- Bayley, John (1989) : « Kundera and Jane Austen », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 58-64.
- Bedient, Calvin (1987) : « On Milan Kundera », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 93-108.
- Biron, Normand (1979a) « Spécial Milan Kundera : Présentation », *Liberté*, n° 121, Montreal, 1979, pp. 11-15.
- Biron, Normand (1979b) : « Œuvres de Milan Kundera », *Liberté*, n° 121, Montréal, 1979, 121, pp. 67-68
- Biron, Normand (1979c) : « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, n° 121 Montréal, 1979, 121, pp. 17-33
- Blanch, Antonio (1986) : « Milan Kundera : La estimulante levedad de un novelista », *Razon y Fe : Revista Hispanoamericana de Cultura*, Madrid, 1986 Feb, 213:1048, pp. 199-207
- Brand, Glen (1989) : « Selective Annotated Bibliography of Kundera Criticism », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1989 Summer, 9:2, pp. 97-106.
- Brennan, Laura L. ; Brennan, Matthew C. (1986) : « The Iconography of Angels in Kundera's Book of Laughter and Forgetting », *Notes on Contemporary Literature*, Carrollton, GA, 1986 Mar., 16:2, p. 6.
- Brulotte, Gaetan (1994) : « Le Roman de la pensee : Autour de Kundera », *Liberté*, Canada, 1994 juin, 36:3 (213), pp. 212-19.
- Caldwell, Ann-Stewart (1989) : « The Intrusive Narrative Voice of Milan Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 46-52.

- Calvino, Italo (1989) : « On Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 53-57.
- Cattrysse, Patrick : « The Unbearable Lightness of Being : Film Adaptation Seen from a Different Perspective », *Literature Film Quarterly*, Salisbury, MD, 1997, 25:3, pp. 222-30.
- Chvatik, Kvetoslav (1989) : « Milan Kundera and the Crisis of Language », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 27-36.
- Cooke, Michael (1992) : « Milan Kundera, Cultural Arrogance and Sexual Tyranny », *Critical Survey*, Oxford, 1992, 4:1, pp. 79-84.
- Degenaar, Johan (1992) : « The Unbearable Lightness of Being : A Philosophical Exploration », *Literator : Journal of Literary Criticism*, Potchefstroom, South Africa. 1992 Nov, 13:3, pp. 51-63.
- Donahue, Bruce (1984) : « Laughter and Ironic Humor in the Fiction of Milan Kundera », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Washington, DC, 1984 Winter, 25:2, pp. 67-76.
- Eagleton, Terry (1987) : « Estrangement and Irony », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 25-32.
- Eiland, Howard (1988) : « The Novel in the Age of Terminal Paradoxes », *The Gettysburg Review*, Gettysburg, PA, 1988 Autumn, 1:4, pp. 708-722.
- Elgrably, Jordan (1987) : « Conversations With Milan Kundera », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 3-24.
- Faris, Wendy-B. (1988) : « Desire and Power, Love and Revolution : Carlos Fuentes and Milan Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1988 Summer, 8:2, pp. 273-284.
- Fellows, Catherine (1992) : « The Unbearable Lightness of Being on Film », in Orr, John ; Nicholson, Colin (éds.) : *Cinema and Fiction : New Modes of Adapting, 1950-90*. Edinburgh, Edinburgh UP, 1992. viii, pp. 75-92.
- Fuentes, Carlos (1981) : « The Other K », *TriQuarterly*, Evanston, IL, 1981 Spring, 51, pp. 256-275.
- Gill, R. B. (1984) : « Bargaining in Good Faith : The Laughter of Vonnegut, Grass, and Kundera », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Washington, DC, 1984 Winter, 25:2, pp. 77-91.
- Grøndahl, Jens-Christian (1991) : « Overflødighedshorn : Den selvmodsigende kulturkritik hos Kundera og Fløgstad », *Vinduet*, Oslo, 1991, 45:4, pp. 12-18.
- Hans, James-S (1992) : « Kundera's Laws of Beauty », *Essays in Literature*, Macomb, IL, 1992 Spring, 19:1, pp. 144-58.
- Hattingh, Herselman (1995) : « Being and the Dialects of Irony : A Reading of Some of Milan Kundera's Novels », *Literator : Journal-of-Literary-Criticism*, South Africa, 1995 Aug, 16:2, pp. 95-121.
- Kamkhagi, Vanessa (1997) : « Rabelais, Flaubert et Kundera : La Démystification du monde moderne » *Confronto Letterario*, Pavie, 1997 Nov, 14:28, pp. 773-89.
- Kimball, Roger (1986) : « The Ambiguities of Milan Kundera », *The New Criterion*, New York, NY, 1986 Jan., 4:5, pp. 5-13.

- Kleberg, Lars (1984) : « On the Border : Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting », *Scando-Slavica*, Copenhagen, 1984, 30, pp. 57-72.
- Kussi, Peter (1980) : « Kundera's Novel and the Search for Fatherhood » in Harkins, William E. ; Trenskey, Paul I. (éds.) : *Czech Literature since 1956 : A Symposium*. New York, Bohemica, 1980. iv, pp. 56-61.
- Le Grand, Eva (1984) : « Milan Kundera, 'auteur' de Jacques le fataliste... », *Stanford French Review*, Saratoga, CA, 1984 Fall, 7:2-3, pp. 349-362.
- Liehm, Antonin J. (1980) : « Milan Kundera : Czech Writer » Harkins, William E. ; Trenskey, Paul I. (éds.) : *Czech Literature since 1956 : A Symposium*. New York, Bohemica, 1980. iv, pp. 40-55.
- Lindroth, Colette (1991), « Mirrors of the Mind : Kaufman Conquers Kundera. » *Literature/Film Quarterly* v.19 n.4 (1991), pp. 229-34.
- Lodge, David (1984) : « Milan Kundera and the Idea of the Author in Modern Criticism », *Critical Quarterly*, Oxford, England, 1984 Spring-Summer, 26:1-2, pp. 105-121.
- Misurella, Fred (1987) : « Milan Kundera and the Central European Style », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 33-57.
- Molesworth, Charles (1987) : « Kundera and The Book : the Unsaid and the Unsayable », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 65-83.
- Monye, Laurent P. (1997) : « L'Individu et ses masques dans Le Tambour de Gunter Grass et La Plaisanterie de Milan Kundera », *College Language Association Journal*, Atlanta, Georgia, 1997 Dec, 41:2, pp. 213-20.
- Morstein, Petra von (1989) : « Eternal Return and The Unbearable Lightness of Being », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1989 Summer, 9:2, pp. 65-78.
- Nimitz, Cheryl (1990) : « Lawrence and Kundera – 'Disturbing' », *Recovering Literature : A Journal of Contextualist Criticism*, Alpine, CA. 1989-1990, 17, pp. 43-51.
- O'Brien, John : « Milan Kundera : Meaning, Play, and the Role of the Author », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Washington, DC, 1992 Fall, 34:1, pp. 3-18.
- Oppenheim, Lois (1989) : « Clarifications, Elucidations : An Interview with Milan Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF). 1989 Summer, 9:2, pp. 7-11.
- Parnell, Tim (1995) : « Sterne and Kundera : The Novel of Variations and the 'Noisy Foolishness of Human Certainty' » in Pierce, David ; de-Voogd, Peter (éds.) : *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 147-55.
- Patchay, Sheena (1998) : « 'Re-Telling Histories' in The Unbearable Lightness of Being and The Book of Laughter and Forgetting », *Journal of Literary Studies*, South Africa, 1998 Dec, 14:3-4, pp. 245-52.
- Peri-Rossi, Cristina (1982) : « La corrosiva ironia de Milan Kundera », *Quimera : Revista de Literatura*, Barcelona, 1982 Mai, 19, pp. 47-49.

- Petro, Peter (1982) : « Milan Kundera's Search for Authenticity », *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, Edmonton, AB, 1982 Mar., 24:1, pp. 44-49.
- Pichova, Hana (1992) : « The Narrator in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* », *Slavic and East European Journal*, Tucson, AZ, 1992 Summer, 36:2, pp. 217-226.
- Pichova, Hana (1997a) : « The Bowler Hat as a Monument to Time Past in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* », *European Studies Journal*, Cedar Falls, IA, 1997 Fall, 14:2, pp. 5-19.
- Pichova, Hana ; Rhine, Marjorie E. (1997b) : « Reading Oedipus in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* », *Comparative Literature Studies*, University Park, PA, 1997, 34:1, pp. 71-83.
- Pifer, Ellen (1992) : « The Book of Laughter and Forgetting : Kundera's Narration against Narration », *Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, MI, 1992 Spring, 22:2, pp. 84-96.
- Ricard, François (1979) : « Le Point de vue de Satan », *Liberté*, no 121, Montréal, 1979, pp. 58-66.
- Ricard, François (1987) : « Satan's Point of View : Towards a Reading of Life Is Elsewhere », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 57-64.
- Ricard, François (1989) : « The Fallen Idyll : A Rereading of Milan Kundera », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL (RCF), 1989 Summer, 9:2, pp. 17-26.
- Ricard, François (1995) : « Le Roman ou aucun mot ne serait sérieux : Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera » in Melancon et Popovic (éds. *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, pp. 241-50.
- Richterova, Sylvie (1987) : « La Littérature tchèque en exil et le problème du polyglottisme » in Jechova, Hana et Wlodarczyk Hélène (éds.) : *Les effets de l'émigration et l'exil dans les cultures tchèque et polonaise*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1987, v, pp. 49-60.
- Roviello, Anne-Marie (1985) : « Milan Kundera et le rictus de l'être » in Hottois, Gilbert (éd.) : *Philosophie et littérature*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985, pp. 129-138.
- Scarpetta, Guy (1987) : « Kundera's Quartet (On *The Unbearable Lightness of Being* », *Salmagundi*, Saratoga Springs, NY, 1987 Winter, 73, pp. 109-118.
- Scarpetta, Guy (1996) : « Une ironie désenchantée » & « Divertimento à la française » in *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, « Figures ».
- Stavans, Ilan (1989) : « Jacques and His Master : Kundera and His Precursors », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1989 Summer, 9:2, pp. 88-96.
- Turcanu, Radu (1995) : « Minor and Major Love in Ovid and Kundera », *The Comparatist*, Savannah, GA, 1995 May, 19, pp. 28-45.
- Very, Bertrand (1989) : « Milan Kundera or the Hazards of Subjectivity », *The Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1989 Summer, 9:2, pp. 79-87.
- Webb, Igor (1990) : « Milan Kundera and the Limits of Scepticism », *Massachusetts Review*, Amherst, MA, 31:3, Autumn 1990, pp. 357-368.

Textes théoriques

- Barthes, Roland (1984), *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil
- Bergson, Henri (1991), *Le rire*, Paris, PUF, « Quadrige ».
- Borges, J. L. (1991) : « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- Broch, Herman (1966) : *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1969) : *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Descombes, Vincent (1979) : *Le même et l'autre*, Paris, Minuit.
- Durkheim, Émile. (1930), « Jugements de valeur et jugements de réalité », in *Philosophes et savants français*, Librairie Félix Alcan.
- Éliade, Mircea (1969) : *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.
- Girard, René (1961) : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.
- Kierkegaard, Søren (1843) : *La reprise*, Paris, GF Flammarion (trad. française), 1990.
- Heidegger, Martin (1961) *Nietzsche I*, Pfullingen Verlag Günther Neske.
- (1971), *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, (trad. fr.).
- Hillis Miller, J. (1982) : *Fiction and Repetition*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Jakobson, Roman (1935) : *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- Nietzsche, Friedrich (1998) : *Œuvres I-II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins ».